L'ECRAN FANTASTIQUE

LE MENSUEL CINEMA/VIDEO DU FANTASTIQUE ET DE LA SCIENCE-FICTION

TONNERRE DE FEU
MALCOLM Mc DOWELL
ROY SCHEIDER

LON CHANEY Sr.
L'HOMME AUX
1000 VISAGES

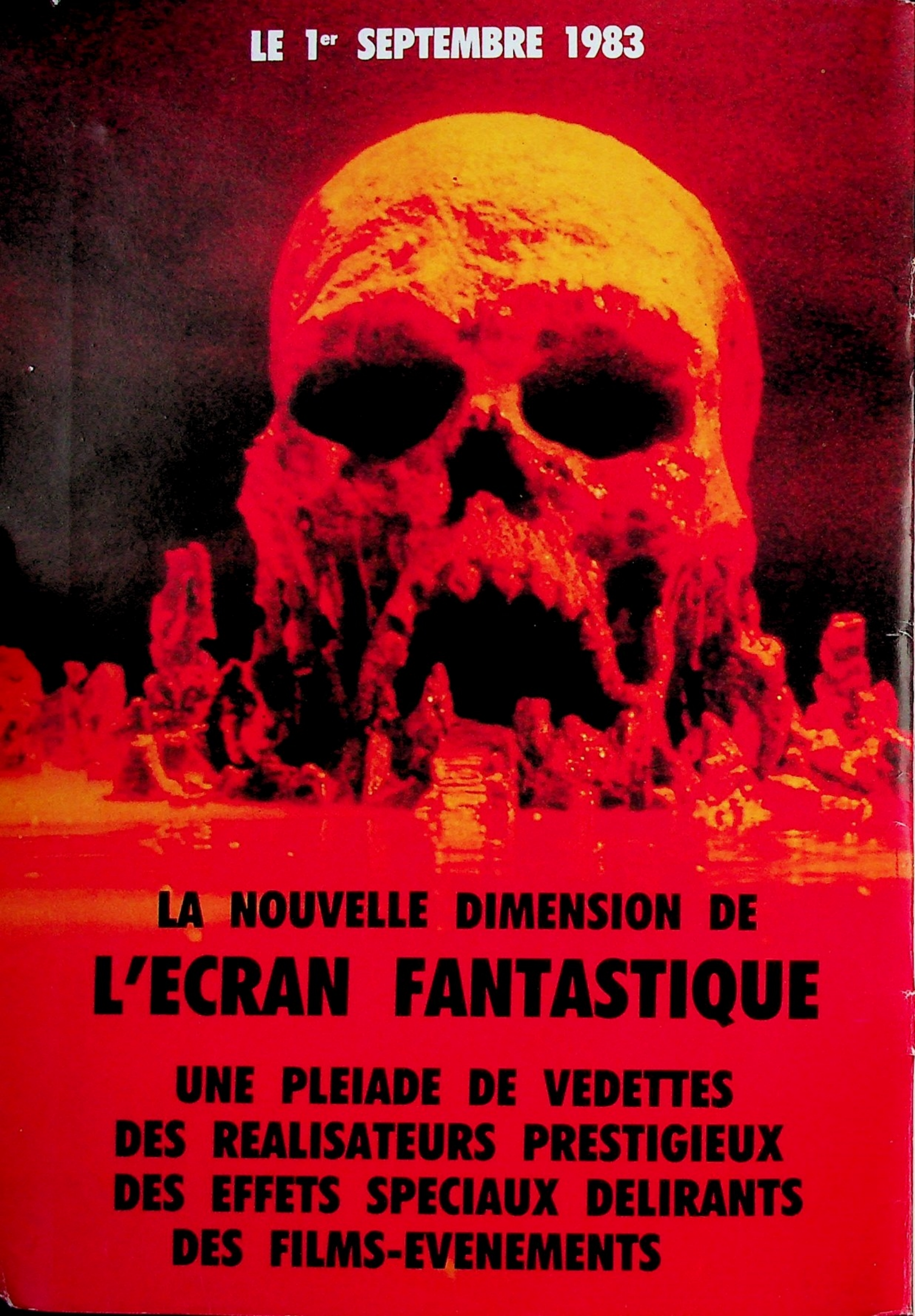
DAVID BOWIE
VICTIME DES
« PREDATEURS »

PSYCHOSE II
ANTHONY
PERKINS

SPECIAL VACANCES 96 PAGES

L 1552-36-20 F

JUILLET/AOÛT 83/N° 36/20 F


LE 1er SEPTEMBRE 1983
LA NOUVELLE DIMENSION DE
L'ECRAN FANTASTIQUE
UNE PLEIADE DE VEDETTES
DES REALISATEURS PRESTIGIEUX
DES EFFETS SPECIAUX DELIRANTS
DES FILMS-EVENEMENTS

EDITORIAL

Une extraordinaire galerie de personnages (de gche à dte : « The Penalty », « Bits of Life » et « The Blackbird ») feront de Lon Chaney (1883-1930) le premier Monstre du Cinéma !







LON CHANEY

Il y a Cent Ans naissait Lon Chaney qui devait devenir l'un des premiers « monstres sacrés » de l'art cinématographique et surtout *le* premier spécialiste des métamorphoses physiques qui sont à la base de tout un courant du cinéma fantastique mettant en scène des monstruosités nées de l'imagination des romanciers ou scénaristes créateurs de sensations fortes. Lon Chaney fut un grand acteur, il l'a prouvé dans maintes productions dramatiques étrangères au Fantastique ; nul mieux que lui n'a étendu l'éventail de ses personnages et n'a été plongé dans autant de situations rocambolesques, tragiques ou émouvantes : qu'il ait été clown, conducteur de locomotives, moujik ou chasseur de fauves, il a toujours marqué le rôle de son écrasante personnalité, comme si CHACUN des ces rôles était CELUI auquel il semblait prédestiné.

Mais il a aussi sublimé les limites traditionnelles de l'acteur en interprétant toute une galerie de personnages physiquement différents et fréquemment difformes, faisant appel à un autre de ses talents : le maquillage. On peut dire que Chaney est le seul acteur-maquilleur incontestable de sa profession d'interprète cinématographique.

Mais SURTOUT, Lon Chaney était un mime prodigieux, jouant de tout son corps avec autant de maîtrise qu'avec son visage, ce qui lui permettait d'endosser l'identité de personnages aussi différents qu'un paralytique, un manchot, un aveugle, un bossu ou un boîteux avec la même crédibilité. Il a eu la chance de rencontrer au cours de sa carrière quelques rôles hors du commun dont il était alors le seul à pouvoir tirer toute la quintessence, tel celui de Quasimodo, mais il fut aussi magistral dans des drames cornéliens aux sentiments exacerbés où, privé de la parole, il réussissait à faire oublier le mutisme d'un art encore incomplet. Les plus grands réalisateurs des années 20 ont fait appel à lui et s'en sont toujours félicité, sa présence en tête de distribution étant pour eux un gage certain de qualité ; Lon Chaney était un véritable seigneur sur les robustes épaules duquel pouvait reposer tout le succès d'un film. Sa carrière, hélas prématurément terminée, fut l'une des plus pittoresques de la passionnante Hollywood Story : la voici donc aujourd'hui, édifiante, instructive, unique, à jamais figée dans le temps, phare illuminant de ses feux éblouissants tout un monde magique dont il était le meilleur illusionniste.

Pierre Gires

COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !

1 **Frankenstein,** les 5ᵉ et 6ᵉ Festivals de Paris (dossiers), Christopher Lee, Edouard Molinaro (interviews).

3 Les Effets Spéciaux de **Star Wars, L'Invasion des Profanateurs de Sepulture,** Erle C. Kenton, Sabu (dossiers), Gary Kurtz, Miklos Rosza (interviews).

5 Le 7ᵉ Festival de Paris, R.L. Stevenson, Edward L. Cahn, L'Exotisme dans le Cinéma (dossiers), Steven Spielberg et **Rencontres du 3ᵉ Type,** Georges Auric (interviews).

6 **Jaws 2, King Kong** et Willis O'Brien, Dwight Frye (dossiers), Jeannot Szwarc, Paul Bartel, David Brown (interviews).

7 **Lon Chaney Jr,** Conrad Veidt (dossiers), Brian de Palma, Dan O' Bannon (interviews).

8 **Star Trek TV, Star Crash,** Lionel Atwill (dossiers), Luigi Cozzi, Freddy Unger (interviews).

9 Le 8ᵉ Festival de Paris, **Jules Verne** (dossiers), Werner Herzog, Juan-Lopez Moctezuma (interviews).

10 **Moonraker, La fiancée de Frankenstein, L'homme invisible,** Les Mille et Une Nuits (dossiers), Ralph Bakshi, Lewis Gilbert, Albert Broccoli, John Barry (interviews).

11 **Le Magicien d'Oz,** Georges Franju, Rod Serling et **La Quatrième Dimension** (dossiers), Ridley Scott, Richard Matheson, Georges Franju, Edith Scob, Jacques Champreux (interviews).

12 Le 9ᵉ Festival de Paris (dossier), **Ray Harryhausen,** Nigel Kneale, Piers Haggard, Paul Naschy, Kevin Francis, Simon McCorkindale (interviews).

13 **L'Empire Contre-Attaque, Star Trek-the Motion Picture,** Fog (dossiers), Irvin Kershner, Gary Kurtz, Nick Allder, Robert Wise, John Carpenter, Peter Fleischmann (interviews).

14 **Le Trou Noir, Maniac** et **Mother's Day,** Le Tour du Monde du Fantastique (dossiers), Nicholas Meyer, William Lustig, Charles Kaufman, Gabrielle Beaumont (interviews).

15 **Superman II, Flash Gordon, The Monster Club** (dossiers), Alexandro Jodorowski, Michael Hodges, Zoran Perisic (interviews).

16 Le 10ᵉ Festival de Paris, Les Effets Spéciaux de **L'Empire Contre-Attaque, La malédiction finale** (dossiers), Lucio Fulci, Lamberto Bava, Robert Powell, Richard Lester, Pierre Spengler, (interviews).

17 **New York 1997, Le Choc des Titans,** Vincent Price (dossiers), John Landis, Donald Pleasence, Ernest Borgnine, Kurt Russel, Debra Hill (interviews).

18 **Le Voleur de Badgad, Douglas Trumbull** (dossiers), Jeannot Szwarc, Roger Corman, Luigi Cozzi, Walerian Borowczyk, Desmond Davis, Michael Powell (interviews).

19 **Peter Cushing,** Cannes 81 (dossiers), David Cronenberg, John Boorman, Ruggero Deodato (interviews).

20 **Outland, Excalibur, Hurlements, The Last Horror Film** (dossiers), Ray Harryhausen, Oliver Stone, David Hemmings, Jenny Agutter, Joe Spinnell (interviews).

21 Les Loups-Garous, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (I), **Au-Delà du Réel** (I) (dossiers), Lawrence Kasdan, Roy Ashton, Jean Marais (interviews).

22 Le 11ᵉ Festival de Paris, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (2), **Au-Delà du Réel** (2), (dossiers), **Vincent Price** (1), Lucio Fulci, Harrison Ford, Frank Marshall, Ivan Reitman, Terence Young, John Hough (interviews).

23 **Conan, Mad Max 2, Wolfen, Doctor Who** (1), Peter Weir (dossiers), George Miller, Robert Blalack, **Vincent Price** (2) (interviews).

24 **Wes Craven,** Les Maquilleurs d'Hollywood, **Doctor Who** (2), **Fire and Ice** (dossiers), Moebius, René Laloux, Vincent Price (3) (interviews).

25 Cannes 82, **Creepshow, Evil Dead,** Tom Burman (dossiers), Stephen King, George Romero, Sam Raimi, Don Coscarelli, Albert Pyun, Hans Jurgen Syberberg, Lindsay Anderson (interviews).

26 **Blade Runner, Cat People, Halloween 3** (dossiers), Ridley Scott, Philip Dick, Syd Mead, Lawrence Paull (interviews).

27 **Star Trek 2, Le Dragon du Lac de Feu** (dossiers), Nicholas Meyer, Hal Barwood, William Shatner, Leonard Nimoy (interviews).

28 **Poltergeist, The Thing** (1) (dossiers), John Carpenter, Frank Marshall, Tom McLoughlin (interviews).

29 **E.T., The Thing** (2), **Tron** (1), L'Etoile du Silence (dossiers), David Warner, Donald Kushner, Roy Arbogast, Kurt Russel, Kurt Maetzig (interviews).

30 Le 12ᵉ Festival de Paris, **Tron** (2) (dossiers), Sam Raimi, Larry Cohen, Denis Heroux, Harrison Ellenshaw, Don Bluth, Allan Holtzman (interviews).

31 Les Zombies au cinéma, **Meurtres en 3-D** (dossiers), Damiano Damiani, Martin Jay Sadoff (interviews).

32 **The Dark Crystal, L'emprise** (dossiers), Jim Henson, Gary Kurtz, Frank Oz, Frank DeFelitta (interviews).

33 **Spécial science-fiction** (dossier), John Badham, John Dykstra, Tom Savini (interviews). **La Genèse de la guerre des Etoiles.**

34 **Psychose 2, La lune dans le caniveau,** (dossiers), Tommy Lee Wallace, Catherine Deneuve, Jean-Jacques Beineix (interviews).

35 **Cannes 83, Vidéodrome, les Dents de la Mer 3-D, le Sens de la vie** (dossiers), John Badham, David Cronenberg, Monty Python (interviews).

36 **Les prédateurs, Tonnerre de feu, Cannes 83, Lon Chaney Sr** (dossiers), Tony Scott, Tony Perkins, Richard Franklin, Roy Scheider, Malcolm McDowell, Pupi Avati (interviews).

Nᵒˢ 2 et 4 épuisés.

Toute commande : Media Presse Edition — 92, Champs-Elysées 75008 PARIS (Abonnements : voir page 80)
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire — 22 et suivants : 20 F. Frais de port (l'exemplaire) : France : 1,60 F. Europe : 3,30 F.



Rédaction, édition :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.03.95

REDACTION

Directeur de la Rédaction :
Alain Schlockoff

Assistance de Rédaction :
Cathy Karani

Comité de Rédaction :
Bertrand Borie, Jean-Pierre Fontana, Dominique Haas, Pierre Gires, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.

Secrétaire de Rédaction :
Dominique Haas

Avec la collaboration de :
Olivier Billiottet, Lorenzo Codelli, Hervé Dumont, Adam Eisenberg, Roland Lacourbe, Mohamed Rida, Jean-Claude Romer, Daniel Scotto.

Correspondants à l'étranger :
Randy et Jean-Marc Lofficier (Hollywood), Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (Londres), Salvador Sainz (Madrid), Danny De Læt (Belgique), Riccardo F. Esposito, Giuseppe Salza (Italie).

Documentation :
Pour la documentation mise à notre disposition, nous remercions tout particulièrement : Marc Arenas, Roger Dagieu, Riccardo Esposito, Marc E. Louvat, Roland Lacourbe, Jean-Marc Lofficier, Ewerton Machado, Fred Olen Ray, Jacques Rerat, Giuseppe Salza, ainsi que les services de presse de : Argos Films, Arxista Film, Ama Films, A.A.A., Cannon Group, C.I.C., Embrafilme, Fox, Prodis, Warner-Columbia.

Maquette :
Michel Ramos

EDITION

Directeur de la publication :
Alain Cohen

Abonnements :
Media Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris
Tarifs : 11 numéros : 170 F
(Europe : 195 F)
Autres pays (par avion) : nous consulter (voir bulletin d'abonnement page 80)

Inspection des ventes :
ELVIFRANCE : (1) 828.43.70

PUBLICITE

Publi-Ciné, 92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.75.68

Notre couverture :
Les prédateurs (C.I.C.)

L'Ecran Fantastique mensuel est édité par Média Presse Edition.
Commission paritaire : n° 55957.
Distribution : Messageries Lyonnaises de Presse. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiées qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.
Dépôt légal : 3e trimestre 1983.

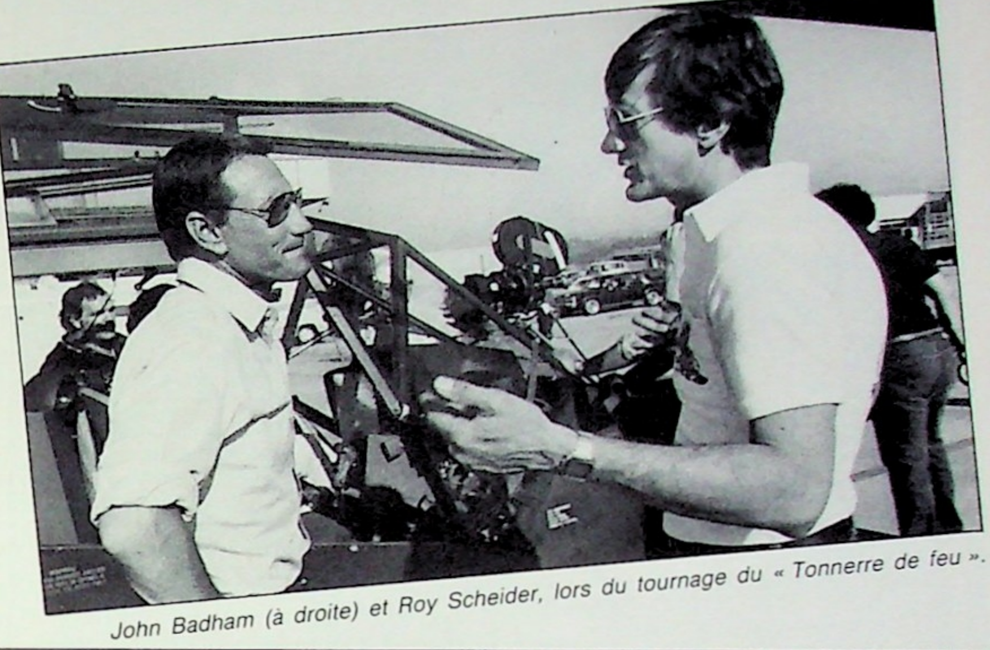
Photogravure Quadri : AXIAL 3000

Composition, photogravure & impression
Imprimerie de Compiègne
Ce numéro a été tiré à 35 000 exemplaires

**L'Ecran Fantastique N° 37
paraitra le 1er septembre.**

Dans ce numéro, 16 pages couleurs supplémentaires entraînant, exceptionnellement, la suppression du poster habituel.

sommaire



John Badham (à droite) et Roy Scheider, lors du tournage du « Tonnerre de feu ».

DOSSIER

INTERVIEWS

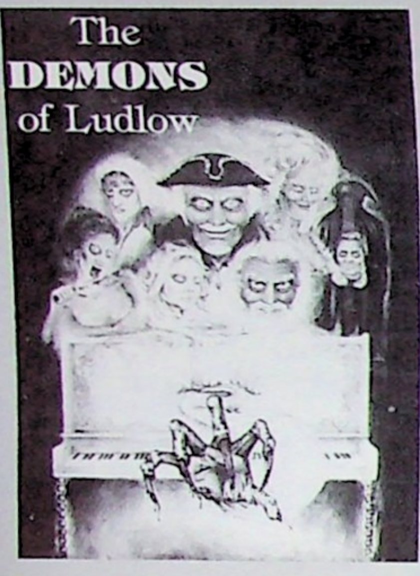
LE CHOC DU MOIS

ARCHIVES



CHRONIQUES FANTASTIQUES





• C'est Eddy Mitchell qui sera la vedette de **Frankenstein 90** réalisé par Alain Jessua.

• Le prochain film de Dario Argento serait tourné en relief.

• Le tournage de **XYZ Murders,** le nouveau film de Samuel Raimi, débutera en septembre avec un budget ($ 2.500.000) presque dix fois supérieur à celui de *The Evil Dead !*

• Encouragés par l'accueil reçu par *Yor, Hunter of the Future* lors de sa première mondiale au dernier festival de Cannes (marché du film), ses producteurs ont décidé de lui donner une suite. Le tournage de **Yor II** débutera cet automne avec Anthony Dawson de nouveau à la mise en scène et Red Brown dans le rôle principal.

• **Escape From Beyond** sera la prochaine super-production ($ 15.000.000) de science-fiction de la firme Cannon. Le début de tournage est prévu pour septembre et c'est l'acteur-producteur Tony Anthony qui assurera la réalisation en 3-D.

• Après avoir refusé **Firestarter** à John Carpenter, Universal revient sur sa décision quant à l'adaptation cinématographique du roman de Stephen King mais confie la réalisation à un autre metteur en scène : il s'agit de Mark Lester (Class of 1984).

• Le début de tournage de **The Philadelphia Experiment** est prévu pour octobre. Produit par New World Pictures, compagnie nouvellement remaniée, le film ne sera plus réalisé par Joe Dante, ainsi que nous vous l'avions annoncé voici un an, mais par Ron Howard qui tourna *Lâchez les bolides* en 1977 pour la compagnie de Roger Corman. John Carpenter demeure toujours producteur exécutif et les effets spéciaux ont été confiés à Max Anderson qui vient d'achever ceux de *Ice Pirates* pour MGM.

Basé sur la disparition énigmatique durant trente secondes du destroyer américain USS Elridge ancré en port de Philadelphie en 1943 et vraisemblablement entraîné par un énorme champ magnétique, le scénario imagine ce qui a pu arriver aux deux hommes d'équipage qui ne sont jamais revenus. Le film les fait voyager dans le temps pour réapparaître, de nos jours, en 1984... Selon le vœu du producteur Doug Curtis, *The Philadelphia Experiment* sera un film fantastique baigné d'un suspense intense, d'effets spéciaux très sophistiqués mais également pourvu d'humour : ainsi l'un des moments amusants du film sera celui où les deux marins de 1943 catapultés quarante années dans le futur sont choqués par les prix exhorbitants, intrigués par les jeux vidéo et carrément médusés à la vue d'un Fred Astaire âgé de 80 ans interviewé à la télévision...

• Calendrier chargé pour John Carpenter qui réalise en ce moment **Christine** d'après le roman d'épouvante de Stephen King. Le tournage se déroule à Los Angeles depuis le 25 avril dernier avec Keith Gordon, John Stockwell, Alexandra Paul et Harry Dean Stanton dans les rôles principaux.
Dès le mois de novembre, parallèlement à la production de *The Philadelphia Experiment,* Carpenter entamera **El Diablo** (projet annoncé depuis deux ans) western fantastique réalisé au Mexique pour Thorn Emi. Enfin, février 84 devrait voir le début de tournage de **The Ninja,** refusé par la Fox au printemps dernier mais que David Brown et Richard Zanuck *(Les dents de la mer)* ont décidé de produire en indépendants (budget : $17.000.000).

• Méconnu en France *(Faut trouver le joint* s'est avéré un échec total) mais très célèbre aux Etats-Unis, le duo comique Cheech et Chong, qui tourne environ un film par an, réalisera à Paris les premières prises de vues de **The Corsican Brothers,** une comédie médiévale se déroulant dans des châteaux féériques. Cheech et Chong y incarnent deux affreux jumeaux à la poursuite de deux princesses...

• Produit par Roger Corman, le nouveau film de Amy Jones, la réalisatrice de *The Slumber Party Massacre,* s'intitule **My Love Letters** et, malgré la présence de Jamie Lee Curtis dans le rôle principal, ce n'est pas un film d'épouvante mais une attachante histoire d'amour... Signalons cependant que **My Love Letters** contient une scène onirique dont les effets spéciaux ont été réalisés par John Buechler *(Mutant, Mausoleum, Sorceress, Android) :* séquence où Jamie Lee Curtis rêvant se voit traverser une rue pieds nus en courant quand, soudain, l'un de ses pieds se fige et ses orteils s'enfoncent tels des racines dans le sol. A ce moment précis, immobilisée sur la chaussée, elle est heurtée par un camion...

• *The Last Horror Film* a été retitré **Fanatic** pour son exploitation au Etats-Unis tandis que *Frayeurs,* qui réalise un score remarquable dans les drive-in d'outre atlantique, s'y intitule **The**

LES PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

JUILLET

• *The Horror Star* (Norman T. Vane, U.S.A.)
• *American Class/National Lampoon's Class Reunion* (Michael Miller, U.S.A.)
• Psychose II (Richard Franklin, U.S.A.)
• *Iron Master/La guerre du fer* (Umberto Lenzi, Italie)
• *Cujo* (Lewis Teague, U.S.A.)
• *Les prédateurs/The Hunger* (Tony Scott, U.S.A.)
• *Justicier de minuit/Ten To Midnight* (J. Lee Thompson, U.S.A.)

AOUT

• *Le trésor des quatre couronnes* (Fernandino Baldi, U.S.A./Espagne)
• *Superman III* (Richard Lester, U.S.A.)
• *Tonnerre de feu/Blue Thunder* (John Badham, U.S.A.)

LES PROCHAINES SORTIES AUX U.S.A.

JUILLET

• *Krull* (Peter Yates)
• *Hercules* (Luigi Cozzi)
• *Jaws 3-D* (Joe Alves)
• *Brainstorm* (Douglas Trumbull)
• *Yellowbeard* (Mel Damski)
• *Deadly Eyes* (Robert Clouse)

AOUT

• *Yor, Hunter of the Future* (Anthony Dawson)
• *Cujo* (Lewis Teague)
• *Amityville 3-D* (Richard Fleischer)
• *The Man Who Wasn't There* (Bruce Malmuth)

Même la déesse Terpisichore ne peut s'empêcher d'admirer Arnold Schwarzenegger dans la nouvelle production de « Hercules » !





Gates of Hell (« Les portes de l'enfer »).

• Résultats très décevants outre-atlantique pour **The Hunger** qui dépasse à peine une recette guichet de $ 5.000.000 après un mois d'exploitation. Même chose pour **Something Wicked This Way Comes** des studios Disney. En comparaison, **Spacehunter, Adventures in the Forbidden Zone** a totalisé $ 7.000.000 en trois jours seulement...

• L'une des principales surprises du dernier festival de Cannes demeurera sans conteste l'annonce faite par les compagnies New Real et VTC de produire **The Night of Jupiter** ... titre provisoire de **The Hills Have Eyes Part II** ! Wes Craven qui en a concocté le scénario dirigera à nouveau la mise en scène et le premier tour de manivelle aura lieu cet été dans le désert californien. ▼



La suite de *La colline a des yeux*, considéré comme un « cult film » à travers le monde, est déjà attendue impatiemment par tous les fans de Wes Craven !

• Autre séquelle à voir le jour prochainement — mais moins apte à déclencher l'enthousiasme : **Parasite II.** Le tournage est annoncé pour août, avec la même équipe que pour l'original... et toujours en relief !

• Le relief est plus que jamais à la mode comme le prouve la nouvelle production de Charles Band **Journey Trough the Dark Zone.** Le film actuellement en préparation sera réalisé par sept cinéastes différents, chacun étant chargé d'illustrer l'une des sept zones mortelles composant un jeu vidéo futuriste.

• De son côté, « l'autre » spécialiste américain du 3-D, Earl Owensby, produit et réalise **Tales of the Third Dimension.**

• On murmure que le producteur Byron Kennedy et le réalisateur George Miller, cédant aux multiples pressions exercées par Warner Bros, auraient accepté de faire un **Mad Max 3.** Mel Gibson a donné son accord pour le rôle de Max et le tournage pourrait débuter courant 84.

• Après une année de sommeil (dûe aux restrictions budgétaires du gouvernement), le cinéma australien refait surface comme le prouvent **Razorback,** thriller d'horreur adapté du roman de Peter Brennan, et **Apple and the Pair** (ex. *Adam and Eve*) produit par Tony Ginnane, réalisé par Michael Anderson, avec Sir John Gielgud dans le rôle de Dieu.

• **Return of the Living Dead,** le nouveau film de Tobe Hooper, risque de changer de titre. En effet, George A. Romero s'oppose à l'utilisation des termes « living dead » (morts-vivants) afin d'éviter tout risque de confusion dans l'esprit du public avec sa trilogie *(Night of the Living Dead, Dawn of the Dead* et le futur *Day of the Dead).*

• Les Italiens ont découvert un nouveau filon inspiré de *Rambo* (l'un des grands succès internationaux de la saison 82-83). Sont terminés **Thunder** (de Larry Ludman, avec Mark Gregory et Bo Svenson), **Rush** (d'Anthony Richmond, avec Conrad Nochols) et **Tornado** (d'Anthony Dawson, avec Timothy Brent). Scénarii, affiches et vedettes masculines ressemblent à s'y méprendre au film de Ted Kotcheff ! De beaux procès en perspective...

• Dans son prochain film produit par la Fox et intitulé **Legend of Darkness,** Ridley Scott abordera le thème des légendes médiévales peuplées de fées, lutins et licornes.

• En tournage actuellement, **Boomerang,** le nouveau film des Hudson Brothers *(Hysterical)*, réalisé par Trace Johnston, s'annonce encore plus mouvementé et délirant que leur précédente production.

• Nouvelle aventure cinématographique pour les célèbres Muppets : Frank Oz et Jim Henson vont tourner **The Muppets in Manhattan.**

Gilles Polinien

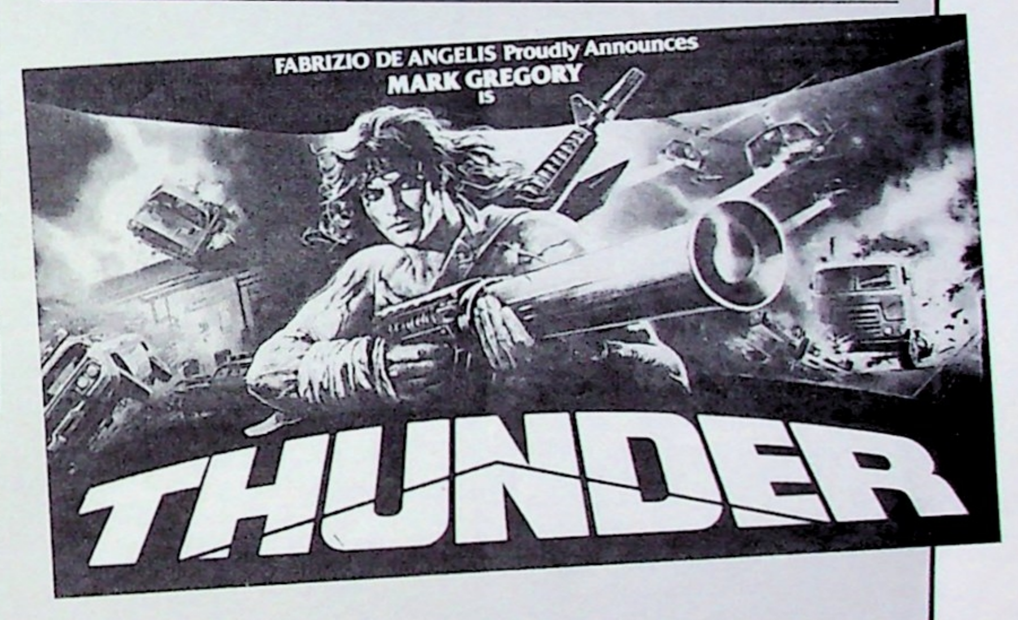


TABLEAU DE COTATION

AS : Alain Schlockoff. **OB** : Olivier Billiottet. **CK** : Cathy Karani. **GP** : Gilles Polinien. **JCR** : Jean-Claude Romer. **RS** : Robert Schlockoff.

TITRE DU FILM	AS	OB	CK	GP	JCR	RS
HORROR STAR Norman T. Vane	0		1	1	1	0
IRON MASTER Umberto Lenzi		2		0		
MONTY PYTHON : LE SENS DE LA VIE Terry Jones	4		3	3	3	4
LES PREDATEURS Tony Scott	2	3	3	3	3	2
PSYCHOSE II Richard Franklin	3	3	3	3	2	
SUPERMAN III Richard Lester	3		3			2
TONNERRE DE FEU John Badham	4		4		3	
YOR, LE CHASSEUR DU FUTUR Antonio Margheriti		1		1		1

4 : Excellent - 3 : Bon - 2 : Intéressant - 1 : Médiocre - 0 : Nul.

NOUS AVONS DEJA PARLE DE : LES PREDATEURS (E.F. n° 34) — PSYCHOSE II (E.F. n° 34) — TONNERRE DE FEU (E.F. n° 33).

LES PRĒDATEURS
(THE HUNGER)

Entretien avec Tony Scott, réalisateur

Quelle a été votre formation ?

C'est surtout la publicité que j'avais pratiquée jusqu'à ce jour, et j'étais très marqué par des magazines comme Vogue, ainsi que par le style des photos, parfois très fort, qui les caractérise souvent, Et je crois que cette formation m'a permis, dans *The Hunger*, d'avoir une approche tout à fait en rapport avec le type de personnalités que représentent aux yeux du public des comédiens comme Catherine Deneuve ou David Bowie.

Et comment s'est fait le choix des comédiens ?

Assez facilement dans l'ensemble, car ils avaient tous des personnalités qui ont rallié sans mal tous les suffrages en fonctions des différents rôles. Simplement, nous avions quelques craintes pour le tournage, car ils avaient la réputation d'être assez « difficiles » : or, finalement, tout s'est bien passé, et ils ont travaillé dans un excellent esprit d'équipe. Je crois qu'ils ont été pris par le caractère inhabituel du script et que cela a beaucoup aidé.

David Bowie est nettement moins connu comme comédien...

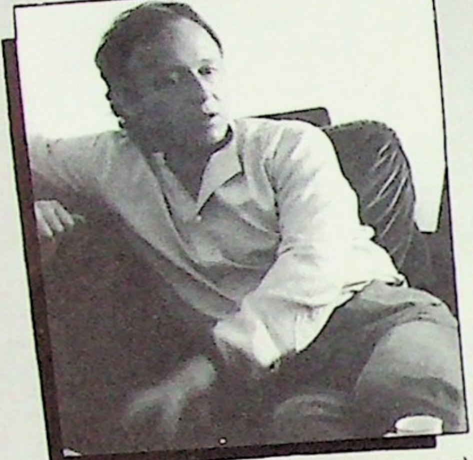
C'est vrai, mais c'est un très grand professionnel ! Il était parfois un peu tendu avant certaines scènes, mais cela se passait finalement toujours bien. Il est extrêmement précis et, ce qui est très important, collabore vraiment : il a des idées sur la mise en scène, sur la façon de filmer. Il se sent concerné par tout ce qui touche au film et c'est vraiment agréable de travailler avec lui. J'ai eu beaucoup de chance parce qu'il me semble qu'entre lui et Catherine Deneuve, la sympathie est immédiatement passée...

Vous avez travaillé sur le script ?

Oui. En fait, quand j'ai été mis sur le projet, il y avait déjà un premier jet. Mais j'ai travaillé sur celui-ci dans les dernières phases de la préproduction.

C'est votre premier film ?

En effet. Je travaillais sur un autre long métrage quand le producteur



Tony Scott (photo : Marc Arenas).

de *The Hunger*, voyant ce que je faisais, m'a proposé ce dernier film. Le projet m'a tout de suite fasciné, mais en même temps, je me suis demandé s'il ne vaudrait pas mieux que je commence par un film plus classique... Enfin, j'ai accepté...

Avez-vous été influencé par d'autres réalisateurs dans votre approche cinématographique ?

Je crois que c'est inévitable, et je pourrais même citer des noms. Il y a mon frère Ridley - mais cela provient sans doute du fait que nous sommes tous deux avant tout des photographes. Mais je pense aussi à un réalisateur comme John Boorman.

Avez-vous scrupuleusement respecté le roman ?

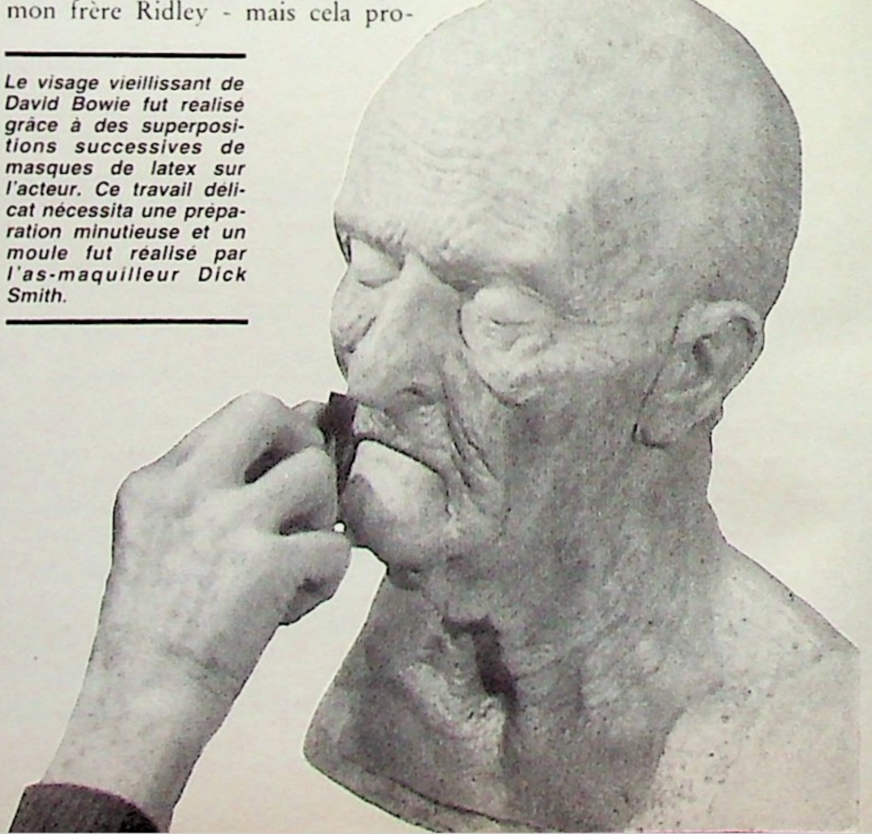
Dans l'esprit, oui. C'est ce qui fait que l'auteur est, je crois, satisfait de l'adaptation cinématographique. Mais nous l'avons un peu simplifié. La fin est en particulier plus elliptique...

L'amulette évoque l'ancienne Egypte...

Oui. C'est un symbole d'immortalité dans les anciennes cultures. Et l'histoire elle-même est basée sur d'antiques croyances.

On a également le sentiment que la maison de Myriam revêt le caractère d'un symbole, qu'elle est presque un personnage...

C'est vrai, en un sens. La maison nous a d'ailleurs posé des problèmes de choix, car nous voulions que son décor intérieur soit riche et reflète une atmosphère, ainsi que le mys-



Le visage vieillissant de David Bowie fut réalisé grâce à des superpositions successives de masques de latex sur l'acteur. Ce travail délicat nécessita une préparation minutieuse et un moule fut réalisé par l'as-maquilleur Dick Smith.



Catherine Deneuve et David Bowie, dépositaires du secret de l'éternelle jeunesse.


FRANZ SCHUBERT

tère qui entoure Myriam, comme si le personnage et la demeure étaient parties intégrantes l'une de l'autre.

On a un peu le sentiment que vous avez, à la fin, privilégié le spectacle au détriment de la tragédie - si forte précédemment au moment de la mort de John.

Ce n'est pas tout à fait vrai. Disons plutôt que la tragédie, à la fin, opère par des moyens différents, plus discrètement. La musique et le son en particulier jouent un très grand rôle dans l'atmosphère de la fin.

L'auteur de « The Hunger » a déclaré que dans votre film, il n'y avait pas de « grammaire cinématographique classique ». Qu'en pensez-vous ?

Je crois que cela se vérifie à deux niveaux au moins. J'ai d'abord enchevêtré les histoires et les thèmes de sorte que même s'il y a un début et une fin, on n'a pas vraiment le sentiment que le film commence à A et se termine à Z. Et puis j'ai presque constamment privilégié certains éléments qui, d'ordinaire, s'associent, mais au second degré - couleurs, éclairages, etc.

On a également parfois le sentiment d'un ballet dans le jeu entre les personnages...

C'est exact, et conscient ! A l'intérieur de certaines scènes, il y a déjà quelque chose qui tient de la chorégraphie — je pense en particulier à la scène d'amour entre Myriam et Sarah. Mais il est vrai qu'en plus, les destinées s'entrecroisent et se rejoignent selon des schémas qui rappellent une chorégraphie...

Cela doit être tentant, dans un tel film, de diriger les comédiens de façon très personnelle...

Oui, bien sûr. Et je crois que c'est un peu inévitable. Mais j'en était conscient et j'étais servi par la présence de comédiens de très grand talent. Dans ces conditions, je pense que j'ai réussi à demeurer aussi objectif que possible dans cet aspect de mon travail. En tout cas, j'ai fait de mon mieux en ce sens.

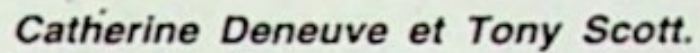
Et pour les séquences avec le singe, au début, comment vous y êtes-vous pris ?

Nous avons mêlé des prises de vue d'un singe réel et d'autres faites avec une marionnette, et qui relevaient donc de l'animation. Je pense que cela passe très bien...

Avez-vous actuellement des projets ?

J'en cherche ! Tout ce que je sais, c'est que j'ai envie de faire quelque chose de complètement différent. *The Hunger* est une histoire d'amour de caractère obsessionnel. J'aimerais faire un film d'aventure. Un peu dans le style de *Délivrance* par exemple. Cela dit, par la suite, j'ai un autre projet concernant une histoire d'amour étrange. C'est tout de même un thème qui m'attire...

Propos recueillis
et traduits par Bertrand Borie


Catherine Deneuve et Tony Scott.



Entretien avec WHITLEY STRIEBER (auteur du roman)

A 38 ans, Whitley Strieber a écrit deux des plus grands succès de la littérature d'épouvante, deux romans qui, portés à l'écran, ont donné lieu à deux films fantastiques eux-mêmes uniques en leur genre : Wolfen *et, dernièrement,* The Hunger. *Nous avons eu la chance de rencontrer cet heureux auteur, et avec lui nous nous sommes livrés à ce que l'on pourrait appeler « une approche du gothique contemporain » en même temps qu'à une discussion passionnante sur les circonstances qui amènent les jeunes étudiants en droit texans à devenir des auteurs de romans fantastiques surdoués.*



Qu'est-ce qui vous a incité à écrire des histoires fantastiques et d'épouvante ?

D'abord, j'avais envie d'être écrivain depuis mon plus jeune âge ; et mes parents m'y ont beaucoup encouragé. J'ai passé la licence en droit à l'Université du Texas, et l'été, je travaillais comme grouillot au San Antonio Express — je suis originaire de cette ville. Ensuite, je me suis retrouvé monteur à la KENS, la télévision locale...

Je suis allé à l'école de cinéma de Londres, avec l'idée d'écrire des scénarios et éventuellement de faire de la mise en scène. Et puis je suis entré comme apprenti à la Guilde des Réalisateurs, aux Etats-Unis, et c'est là que j'ai compris que ce n'était certainement pas le meilleur moyen d'aborder l'aspect créatif de la réalisation !

Entretemps, je n'avais pas arrêté d'écrire des nouvelles et quelques romans et je me suis dit que ce que j'aimais vraiment, au fond, c'était écrire ; j'allais donc revenir à mes premières amours et me consacrer à l'écriture pour de bon ! J'avais réussi à mettre un peu d'argent de côté en travaillant sur quelques films (*Diary of a Mad Housewife, The Owl and the Pussycat)*, et je me suis dit que j'allais prendre six mois pour écrire un gros roman à succès, qui me lancerait définitivement !

Six mois plus tard, je n'avais plus d'argent, j'avais écrit un gros roman, et... c'est tout. Cela se bornait à ça, parce que les éditeurs m'avaient décerné les encouragements les plus délirants de rigueur, mais personne ne m'avait proposé quoi que ce soit, pas d'avantage les maisons d'édition que les agents littéraires. Pour finir, je suis entré dans la publicité, ce qui à l'époque, était un pis-aller.

Mais j'ai appris à comprendre le métier, et à l'aimer. J'y ai pris grand plaisir, plus dans la peau d'un commissaire aux comptes que dans celle d'un créateur. Pendant les neuf années que j'ai passées dans la branche, j'ai écrit sept romans, dont aucun n'a été publié. Je consacrais mes nuits et mes week-ends à l'écriture. Et puis le huitième roman, « The Wolfen », a très bien marché. Après quoi il y a eu « The Hunger », qui a connu le même succès. Depuis, j'ai encore écrit un roman, « Black Magic », qui ne s'est pas aussi bien vendu — essentiellement pour la raison qu'il n'a pas été pris par les clubs de vente de livres par correspondance — et qui n'est pas encore sorti en poche. Et je viens de terminer « The Night Church », qui sort en juin.

Le fantastique et l'épouvante sont-ils vos genres préférés ?

Pour tout vous dire, je prends l'épouvante avec le plus grand sérieux ; je crois que c'est une forme romanesque très importante et très significative.

Quand j'ai écrit « The Wolfen », au fond, c'était pour m'amuser. C'est que l'idée même est plutôt drôle, en fait : cette histoire de « réserve » écologique dans laquelle ces créatures auraient été préservées... La notion même d'une espèce qui battrait l'humanité à son propre jeu me plaisait beaucoup. Ce qui m'exitait le plus, c'était la notion que la nature gagnait la guerre qui l'oppose en quelque sorte à la gent humaine. Mais c'est, principalement un livre distrayant.

Ce n'est que lorsque j'ai écrit « The Hunger » que j'ai compris l'importance potentielle du genre. Quand j'ai commencé à entrevoir la puissance des thèmes mis en jeu par l'épouvante, la profondeur jusqu'à laquelle ils plongeaient dans l'inconscient, je me suis dit que le moins que l'auteur doive à ses lecteurs, c'est de faire très attention à ce qu'il raconte. « Pourquoi est-ce que je leur fais peur ? Pourquoi ont-ils besoin qu'on leur fasse peur ? Et quelle est l'interaction entre l'auteur et son public ?... ». Voilà le genre de question que je me suis posées ! Après tout, la relation auteur-lecteur n'est pas à sens unique, mais réciproque ; j'ai constamment conscience de la présence du lecteur, lorsque j'écris. Je pense tout le temps à ce qu'il va penser de telle ou telle chose...

Jusqu'à présent, vous avez surtout abordé des thèmes et des mythes classiques, quitte à les transposer radicalement. Avez-vous l'intention de poursuivre sur cette lancée ?







Je traite d'une façon originale des mythes éternels. Mes romans ne sont pas autre chose que cela ! Je me suis toutefois sensiblement départi de cette ligne de conduite dans « Black Magic » et « The Night Church », pour explorer d'autres voies de création et en particulier donner naissance à des « suranimaux » d'une autre espèce.

Ces « surbêtes » sont un thème récurrent dans toute mon œuvre. Si vous voulez, la notion de créature supérieure revient constamment. Ce n'est pas tant que je m'ingénie à refondre les vieux mythes, c'est surtout que je m'efforce de modeler l'image de la « surcréature » de telle sorte que notre esprit moderne l'accepte comme un de ses mythes. Nous avons bien évidemment tous une surcréature à l'intérieur de nous-même, qu'elle se manifeste en

bien ou en mal. Les cauchemars dans lesquels nous nous retrouvons poursuivis le long de ruelles sordides, la peur de la mort, la prise de conscience du fait que nous vieillissons, sont autant de manifestation de la grosse bête toute noire enfouie dans notre inconscient.
C'est elle que je décris dans ses différentes manifestations : c'est Myriam dans « The Hunger », ce sont les Wolfen ; elle habite le Jonathan de « The Night Church », et ainsi de suite. Pour la première fois, j'écris un roman qui montre l'aspect positif de cette « bête de mort » ou quel que soit le nom que vous lui donniez. Il sortira l'année prochaine, sous le titre de : « Cat Magic ». C'est un livre de sorcellerie dans lequel la bête s'appelle Tom ; elle a dans cet ouvrage une influence bien meilleure que dans n'importe lequel des mes précédents livres. Et raient proprement délirantes au lecteur. Mais ça passe très bien dans « The Hunger » ; enfin, dans le roman, tout au moins. On ne se rend à aucun moment compte de ce que l'on est pour ainsi dire amené à croire.
Les surcréatures qui volent, traversent notre esprit à une vitesse incroyable et lisent nos pensées, tout ce qui vit dans notre inconscient est tout-puissant... Je m'ingénie à faire vivre des créatures qui reflètent si bien cette bête intérieure dotée de tous les pouvoirs que l'on ne puisse faire autrement que d'y croire sans être automatiquement contraints d'adopter des théories sur les forces surnaturelles.

Faites-vous des recherches sur les mythes surnaturels avant d'entreprendre un roman ?

Je passe soixante-dix pour cent de





« La transformation minute par minute de John Blaylock (David Bowie) dans la salle d'attente de la clinique est véritablement une performance. Cela se passe en 7 étapes. C'était assez difficile de donner 50 ans à David, parce qu'il a des traits juvéniles et très fins... » (Dick Smith).

mon temps en recherches, les trente-pour cent restant étant consacrés à l'écriture. Je suis un chercheur obsessionnel. Que l'un des personnages de « The Hunger » ramasse seulement une mallette, et vous pouvez être certain que c'est exactement la mallette que l'on utilisait à l'époque ! C'est allé si loin pour « The Hunger » qu'au moment où je travaillais sur la séquence qui se déroule à Londres au moyen-âge, j'ai passé trois-quarts d'heure au téléphone avec le conservateur du musée de la Cité de Londres. Il m'a tracé, verbalement, une image très détaillée du Londres de cette période. Quel homme étonnant ! J'ai failli lui dédier le livre, seulement je tenais à ce qu'il soit dédié à mon épouse !

Pourquoi n'avez-vous pas écrit le scénario du film ?

Pour deux raisons. La première, c'est que je ne vends jamais mes projets dans l'idée de faire le scénario ; et si je ne veux pas le faire, c'est que cela prend trop de temps. Enfin, ce qui prend du temps, ce n'est pas à proprement parler l'écriture, c'est ce qui arrive après ! Deux années se sont écoulées entre « The Wolfen » et « The Hunger », parce que j'avais perdu un temps fou sur le scénario de *Wolfen.* Scénario qui n'a même pas été utilisé, en fin de compte, à l'exception de quelques bribes. Mais s'il est bon, et je crois que celui-là l'était, on n'a jamais la certitude que le scénario qu'on a écrit sera retenu, c'est trop risqué, et je ne veux plus en entendre parler ! La prochaine fois que j'écrirai un scénario, ce sera pour un film que je produirai moi-même ; c'est ce qui va se passer avec *The Night Church,* dont j'écrirai le script.

c'est aussi la raison pour laquelle elle est beaucoup plus effrayante !

Vos créatures sont d'autant plus effrayantes qu'elles sont plus proches de nous, et plus réalistes...

Exactement ! Je m'attache à rendre mes créatures crédibles, parce qu'il faut qu'elles le soient, et elles le sont ! Il n'est pas nécessaire d'être superstitieux ou de cesser d'être incrédule pour croire aux Wolfen, à Myriam ou aux autres. Ils sont parfaitement crédibles. Et comme le principal protagnoniste est crédible, je peux me permettre des audaces qui seraient autrement rigoureusement invraisemblables. La capacité de Myriam à transmettre ses pensées, par exemple : Myriam étant elle-même un personnage à l'existence duquel on peut raisonnablement croire, on admet à son sujet des choses qui, autrement, semble-

Avez-vous lu le scénario de The Hunger *?*

Oui, je l'ai lu. J'avais une très haute opinion de Tony Scott depuis qu'un autre réalisateur pour lequel j'ai le plus grand respect, Bruce Beresford, m'avait affirmé que c'était un génie en herbe et qu'il deviendrait un réalisateur surdoué. Et en voyant le film, je me suis dit que Bruce avait bien raison : Tony Scott va faire des miracles ! C'est un très bon film. Cela dit, je suis persuadé qu'il recevra un accueil mitigé. Il y aura des gens pour critiquer le film, la plupart des critiques chevronnés disant que c'est « un beau film de vampire, mais pas mon genre » et ceux qui iront de leur « pourquoi n'ont-ils pas fait un vrai film d'horreur ? Pourquoi fallait-il que ce soit si sérieux ? », mais ce qui compte, c'est l'opinion du jeune public.

N'avez-vous pas l'impression que certains personnages, comme celui de Myriam, ont été en quelque sorte affaiblis dans le film ?

Là, je ne suis pas d'accord. D'abord, *The Hunger* relève d'un genre qui n'a guère produit de films depuis un certain temps. Car ce n'est pas un film d'épouvante, c'est un film d'angoisse, or l'on en fait très, très peu. Pour vous montrer ce que je veux dire, *King Kong* est un film d'épouvante alors que le premier *Nosferatu* était un film d'angoisse.

Les films d'angoisse décrivent des états intérieurs, psychologiques. *The Magicien*, d'Ingmar Bergman, est un film d'angoisse moderne. Les histoires d'épouvante tournent pour la plupart autour de l'« intrus », *La Créature du Lac Noir* ou *Poltergeist*, par exemple. Les films d'épouvante n'agissent pas dans le même registre, pas du tout, et c'est là quelque chose que le metteur en scène et les scénaristes ont bien compris. Ils savaient ce qu'ils faisaient. Seulement, le genre du film d'angoisse étant moribond (à mon avis, le dernier grand film d'angoisse américain c'est *I Walked With a Zombie)*, les gens ne comprennent pas ce qui se passe ; ils sont perdus.

Ensuite, pour ce qui est de l'adaptation de mon roman, j'ai évidemment l'impression d'avoir été, dans une certaine mesure, trahi ; mais par d'autres aspects — à mon avis plus importants — et d'un point de vue thématique, en particulier, le film est une représentation très puissante du thème. J'irai jusqu'à dire qu'à certains égards, il a même approfondi le sujet, en particulier dans la façon dont les trois personnages réagissent affectivement au passage du temps.

A mon avis, il faudrait promotionner *The Hunger* comme un film « nouvelle vague ». Dire que c'est un film d'horreur, ou qu'il relève d'un genre précis, c'est une erreur.

Que pensez-vous du renversement de situation, à la fin du film ?

Au début, j'ai été très surpris par ce changement. Et puis je me suis dit qu'il avait fallu du nerf pour oser le faire ! J'ai très bien compris pourquoi ils avaient fait ça ; du point de vue de la dynamique de la fin, c'est tellement ambigu, cela contribue à créer une atmosphère tellement étrange que cela remporte ma pleine et entière adhésion. Cela ne vous envoie pas un coup de poing dans la figure, cela ne se termine pas sur un choc ; tout au contraire.

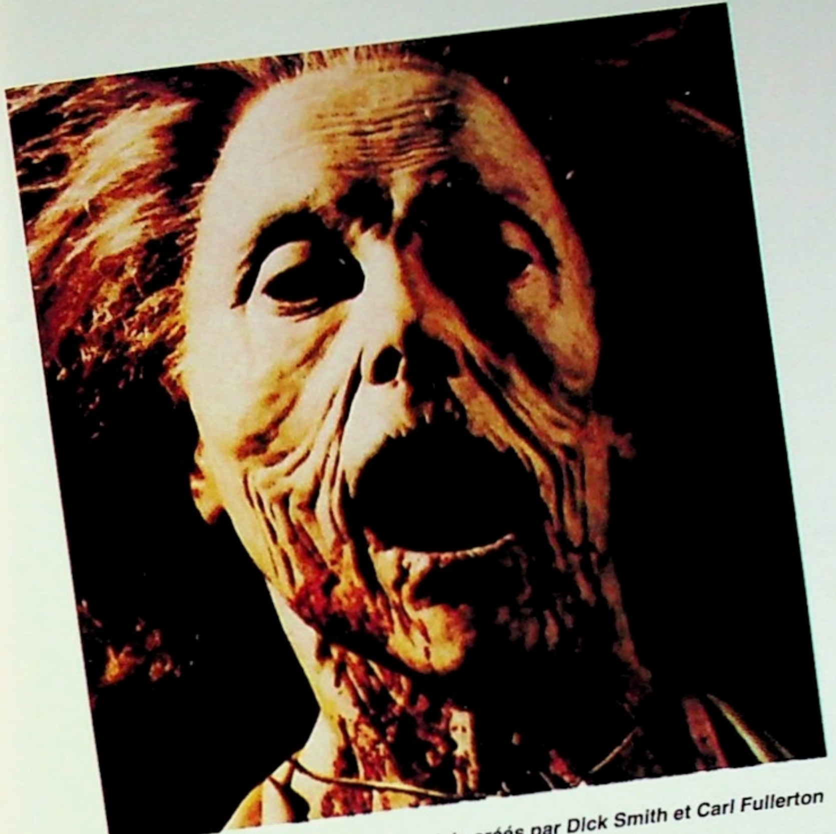
Le plus intéressant de l'histoire, c'est que pendant longtemps, c'est ainsi que j'avais conclu le roman ! Si je me souviens bien, les trois ou quatre premiers jets finissaient de cette façon, seulement j'en étais arrivé à me dire que, dans le roman, Sarah n'était jamais réellement « captive ». Au contraire, dans le film, elle l'est bel et bien , sur le plan affectif, dès la première fois où elle fait l'amour avec Myriam. Peu importe ce qui arrive par la suite, si on rompt ce lien émotionnel, le film n'est plus qu'un ramassis de mensonges.

Sarah est amoureuse. Elle aime une femme, une idée, un mode de vie... Il se peut que ce qu'elle aime lui inspire de la haine, c'est ce qui nous arrive à tous, quoi qu'il en soit, l'interprétation qu'en fait Susan Sarandon est un bel exemple de séduction.

Autre détail troublant : la libération des



La séduisante Catherine Deneuve ne sera guère épargnée par les ravages du temps, grâce à la diabolique dextérité du maquilleur Dick Smith.



Ci-dessous : l'un des bustes artificiels créés par Dick Smith et Carl Fullerton pour la cauchemardesque séquence finale.

autres amants. Dans le roman, c'est grâce à John...

C'est le point faible du film. La séquence du « tremblement de terre » n'est pas rationnelle. Il n'est pas logique que les amants s'en sortent. Sans compter que le personnage de John n'est pas utilisé à sa juste mesure dans le film. Je crois qu'il aurait fallu prévoir quelques scènes à l'étage, de sorte que le spectateur voie ce qui se passe ; des plans le montrant en train de se débattre dans la boîte et en sortir.

Selon vous, lequel de vos deux romans adaptés au cinéma a été le mieux traité ? The Hunger *ou* Wolfen *?*

Il se trouve que je viens de revoir *Wolfen,* et je suis sorti de la projection en me disant que, décidément, c'était un film étonnamment réussi. En fin de compte, je dirais que dans les deux cas, le traitement de mes romans a été très personnel, c'est l'œuvre d'un réalisateur. Dans son genre, chacun de ces films est très réussi.

Cela dit, je me demande si je n'ai pas pris un plus grand plaisir à la vision de *The Hunger.* C'est un film plus distrayant. N'allez pas croire que je dénigre *The Wolfen,* qui présente d'infinies qualités dans la réalisation. C'est un très grand film, mais sa faiblesse réside peut-être dans le fait que les Wolfen n'y sont jamais traités comme des personnages à part entière. Je ne vois pas comment on aurait pu y arriver, d'ailleurs, mais si cela avait été possible, cela aurait été un véritable chef-d'œuvre ! A cette réserve près, c'est un excellent spectacle.

Maintenant, pour moi, *The Hunger* est un film plus intéressant par le fait qu'il s'attache à trois personnages en particulier, parce que l'on y voit des quantités de choses étranges et mystérieuses, comme le vieillissement instantané, la relation sexuelle bizarre, cette ultra-violence tout à fait extraordinaire, sans compter sa musique.

Il semblerait que les rôles ont été écrits en pensant à Catherine Deneuve et Susan Sarandon...

Vous ne me croirez pas si je vous dis que j'ai écrit le livre en pensant à David Bowie et Catherine Deneuve ! Surtout Catherine Deneuve, dont je suis fou-amoureux depuis des années ! A l'époque, je n'avais pas pensé à Susan Sarandon — et pourtant le rôle lui colle à la peau ! Maintenant, on peut le dire : ils n'auraient pas fait le film si Catherine Deneuve n'avait pas accepté d'y figurer !

Propos recueillis par
Randy et Jean-Marc Lofficier
(Trad. : Dominique Haas)

LES PREDATEURS

LA CRITIQUE

Myriam (Catherine Deneuve) est, à sa façon un vampire. Et si l'immortalité est son lot, elle le doit à la substance de vie qu'elle tire de la présence des autres. Dernier maillon d'une longue chaîne, John (David Bowie) est son compagnon et aspire lui aussi à l'immortalité. Mais il y a loin de la coupe aux lèvres et lorsqu'un processus de vieillissement accéléré s'empare de lui, rien ne peut l'arrêter. Avec une impuissance empreinte de froideur, Myriam ne peut qu'assister à sa marche inéluctable vers une sénilité atroce qui le ravage soudainement, rongeant ses traits avec une cruauté d'autant plus implacable qu'il sait qu'il n'est pas le dernier et qu'il meurt dans le sentiment d'avoir été trahi.

Et Myriam est vorace ! Incarnation même de l'âme du vampire, elle cherche ses plaisirs, et sa survie indistinctement chez l'un et l'autre sexe. Quelle sera son autre proie ? Sarah, à la beauté énigmatique et froide, capable de partager avec Myriam les fureurs comme les raffinements de l'érotisme le plus débridé, capable de ronger autrui par son amour ? Et pourquoi pas capable, sous l'influence de Myriam, d'opérer une métamorphose si complète qu'elle pourrait supplanter Myriam.

Mais du même coup, l'affaiblissement relatif de la puissance de Myriam ne marquera-t-il pas le temps de la revanche ? La revanche du temps, et la revanche de ses victimes... ? L'esthétisme flagrant du film — qui pourrait au départ passer pour une faiblesse — s'avère être au fil des images l'arme maîtresse de Tony Scott : il lui permet de donner sa force réelle à une intrigue complexe qui, sans les subtilités de la caméra et du montage, aurait aisément pu sombrer dans le mélo le plus banal. Tony Scott atteint ainsi un lyrisme parfois rare grâce auquel, derrière l'argument fantastique, il modèle un émouvant poème sur la mort.

Ici, calculant savamment le crescendo dans l'horreur et l'onirisme, maîtrisant avec une grande habileté sa vision, Tony Scott nous offre un film puissant qui, paradoxalement, conduit avec vigueur une action au demeurant lente et toute en nuance. Les séquences érotiques atteignent par moments l'art pur — dépassant largement les mièvreries acidulées d'un David Hamilton — par la beauté des couleurs, des cadrages et des éclairages, qui par ailleurs font baigner une large partie du film dans une atmosphère irréelle au sein de laquelle chaque élément prend la dimension d'un symbole, depuis la demeure qui sert de cadre à presque tout l'histoire jusqu'à la saisissante vision finale de l'héroïne, seule sur la terrasse d'un immeuble dominant la ville dans le crépuscule.

Quant à l'interprétation, elle est dominée par David Bowie (malgré la brièveté de ses apparitions) : il confère une dimension poignante et dramatique à un personnage qui eût pu aisément, sans le talent du comédien, sombrer dans le ridicule, mais qui, ici, émeut prondément. Du même coup, la prodigieuse qualité des maquillage de Dick Smith trouve tout son accomplissement. Bowie parvient à préfigurer en quelques images la tragédie de tout ce qui vit et, par là même, s'enfonce chaque seconde dans la vieillesse et la mort.

S'il est hélas permis de redouter que *The Hunger* ne soit pas un succès commercial retentissant, ce ne sera pas, en tout cas, faute de mérites et de qualités, car voilà pour une fois du cinéma qui aborde le fantastique avec un langage spécifique, et qui sait combiner l'intelligence de l'écriture avec l'inspiration artistique, en adaptant celle-ci aux potentialités du 7e art.

Bertrand Borie

G.-B. 1983 — Production : **Richard Shepherd Company (MGM).** Prod. : **Richard A. Shepherd.** Réal. : **Tony Scott.** Scén. : **Ivan Davis, Michael Thomas, d'après le roman de Whitley Strieber.** Phot. : **Stephen Goldblatt.** Dir. art. : **Clinton Cavers.** Mont. : **Pamela Power.** Mus. : **Michel Rubini, Denny Jaeger.** Son : **Clive Winter.** Déc. : **Brian Morris.** Effets spéciaux de maquillage : **Dick Smith, Carl Fullerton.** Cost. : **Milena Canonero.** Maq. spécial : **Antony Clavert.** Maq. : **Jane Royle, Ann Brodie.** Effets spéciaux pour les singes : **Dave Allen, Roger Dicken.** Phot. add. : **Hugh Johnson.** Mus. électronique et effets sonores : **David Lawson.** Cam. : **Bob Smith, John Palmer.** Effets spéciaux : **Graham Longhurst.** Equipe à New York. Dir. de prod. : **Alex Ho.** Régisseur d'extérieurs : **Peter Pastorelli.** Phot. : **Tom Mangravite.** Cam. : **Michael Stone.** Son : **John Bolz.** Dir. art. : **Vicky Paul.** Maq. : **Paul Gobel.** Int. : **Catherine Deneuve** (Myriam), **David Bowie** (John Blaylock), **Susan Sarandon** (Sarah Roberts), **Cliff de Young** (Tom Haver), **Beth Ehlers** (Alice Cavender), **Dan Hedaya** (le lieutenant de police Allegrezza), **Suzanne Bertish** (Charlie Humphries), **James Aubrey** (Ron), **Ann Magnuson, John Stephen Hill, Shane Rimmer, Bauhaus, Douglas Lambert, Bessie Love, John Pankow, Willem Dafoe, Sophie Ward, Philip Sayer, Lise Hilboldt, Michael Howe.** Dist. en France : **C.I.C.** 97 mn. Metrocolor. Panavision. **(13-7).**

Catherine Deneuve auprès de sa dernière « victime », l'infortunée Susan Sarandon.

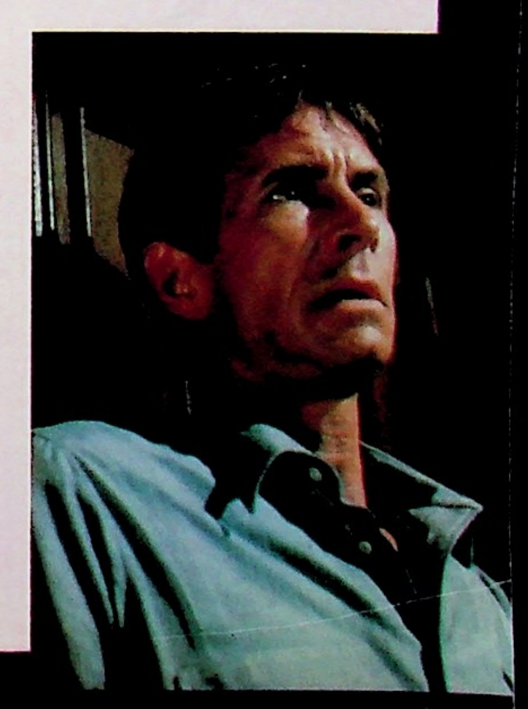


PSYCHOSE 2

Un dossier de Jean-Marc et Randy Lofficier

ENTRETIEN AVEC ANTHONY PERKINS

Selon sa biographie officielle, Anthony Perkins est né en 1932, à New York, ce qui lui fait 52 ans. Fils de l'acteur de cinéma et de théâtre Osgood Perkins et de Janet Rane, elle-même actrice de théâtre, Tony débute sur la scène dès l'âge de quinze ans, comme figurant. Il a vingt-et-un ans lorsqu'il apparaît pour la première fois au cinéma, aux côtés de Jean Simmons dont il incarne le petit ami dans The Actress, *produit en 1953 par la MGM. C'est en auto-stop que Tony Perkins était arrivé à Hollywood pour auditionner le rôle et n'ayant pas reçu de nouvelles du studio, il avait regagné la Floride où il poursuivait ses études. Mais six mois plus tard, la MGM reprenait contact avec lui et lui demandait de revenir « essayer son costume » ! Débuts impressionnants s'il en fut pour le jeune Perkins, qui se retrouvait donnant la réplique à Spencer Tracy sous la direction de George Cukor.*



Perkins devait retrouver les planches à Broadway (dans « Tea and Sympathy » d'Elia Kazan) et tourner pour la télévision avant de revenir au grand écran dans le rôle du fils de Gary Cooper dans *Friendly Persuasion* (1956), qui lui valut une nomination aux Oscars comme Meilleur second rôle. Désormais catalogué dans les rôles de jeune homme névrotique, à problèmes, *(The Lonely Man, The Tin Star, On the Beach,* , etc.) en 1960, il est sélectionné par Alfred Hitchcock pour incarner le Norman Bates de son *Psychose*.
C'est *Psychose* qui fit, du jour au lendemain, une vedette de Tony



Perkins. Les années 60 et 70 le virent tourner dans des films aussi divers que variés : *Aimez-vous le Brahms ?*, *Le Procès*, *Le Couteau dans la plaie*, *Paris brûle-t-il ?* *Le Scandale*, *Catch-22*, *La Décade prodigieuse*, etc. On ne peut pourtant pas dire que tous ces films mirent spécialement ses talents en valeur, et lorsqu'il revient à Hollywood, il est relégué dans des rôles de caractère : *Murder on the Orient-Express*, *The Black Hole* et *Winter Hill*, pour ne citer que ceux-là.
Il retrouve enfin le personnage de Norman Bates dans *Psychose II*. C'est dans une chambre du century Plaza de Los Angeles qu'un Perkins élégamment vêtu d'une veste de tweed nous parle de sa vision de la saga de Norman Bates.

***Est-il exact que pendant plusieurs années vous avez refusé de parler de votre rôle dans* Psychose *? Et puis il y a eu* Saturday Night Live...**

C'est exact, en effet. Pendant près de dix ans, je n'ai pas voulu entendre parler de ce film. *Saturday Night Live*, c'était autre chose. J'ai eu l'impression de prendre ma revanche sur *Psychose*, de l'exorciser, en quelque sorte. Je me suis senti comme soulagé ensuite.
La répugnance que m'inspirait désormais *Psychose* prit fin un beau jour dans le hall d'un hôtel ou d'un aéroport, je ne sais plus au juste... En me voyant réagir lorsque certaines personnes venaient me faire leur « numéro *Psychose* » — c'est que tout le monde avait son histoire, voire deux, à me raconter au sujet du film, voyez-vous, et que je les accueillais en général avec mon meilleur regard à les fusiller sur place ! — ma femme m'a suggéré de prendre les choses d'une manière plus détendue, de n'être plus crispé mais au contraire souriant, car ce serait le seul moyen de leur faire comprendre que je n'étais pas vraiment comme Norman dans la vie, que ce n'était qu'un rôle.
Dix ans avaient passé depuis que j'avais tenu ce rôle. Pendant dix ans, je m'étais contenu chaque fois que des gens étaient venus vers moi dans un lieu public, hôtel ou restaurant. Ce n'est qu'au moment où elle m'a expliqué cela que j'ai enfin abandonné cette attitude. Depuis plus de dix ans, maintenant, je suis très heureux de l'avoir fait. C'était une idée de génie !

Comment cette joie de vivre se traduit-elle ?

C'est la même chose lorsque l'on pratique du surf : si on lutte contre les vagues, elles n'en sont que plus fortes et plus violentes. Si on s'abandonne aux flots, on passe un bon moment. Cela ne marche pas, sans ça. Et c'est ce que j'ai fait. J'ai renoncé à résister à cette identification au personnage de *Psychose* ; je me suis rendu compte qu'en réalité, on avait bien de la chance d'être associé à un ou deux films ! Quand on pense à des acteurs qui ont fait une brillante carrière à Hollywood dans les années 30, 40 et 50, on arrive tout juste à se rappeler leur nom, et la plupart du temps on est bien incapable de citer un film dans lequel ils ont joué. On ne les associe plus à rien du tout. Des carrières époustouflantes ont été brisées parce qu'on ne pouvait pas identifier l'acteur à un seul de ses films.

Ne pensez-vous pas que le rôle de Norman Bates vous ait valu d'être cantonné aux rôles de personnages instables ?

Oh si, certainement. Instables est le mot juste. J'utilise parfois le terme « antisocial ».

Pensez-vous que votre réaction hostile après* Psychose *vous ait joué un tour dans votre carrière ?

Je le crains fort. On m'a proposé un grand nombre de rôles « instables », plus en tout cas que n'importe quel autre genre de personnages. Or il s'agit d'un emploi que je n'avais jamais tenu auparavant.

Vous deviez en avoir assez...

Il faut bien comprendre que l'acteur n'est pas responsable du rôle dans lequel on le catalogue. Ce n'est pas lui qui en décide, ce sont les producteurs, les metteurs en scène, les responsables du casting et leurs acolytes qui pensent que vous n'êtes bon qu'à tenir un seul rôle. On ne s'enferme jamais soi-même dans une catégorie donnée, dans la vie. Alors, si on arrive déjà à se dire qu'il s'agit d'une chose qu'on nous impose du dehors mais qui ne nous affecte pas en tant qu'individu, on n'a pas à en souffrir. Je crois que les spectateurs ont toujours réagi d'une manière positive, affective, vis-à-vis de *Psychose*. Ils ont été pris par l'intrigue et se considèrent en général comme ayant été traités honnêtement. Il me semble que personne ne s'est jamais senti floué, trahi ou trompé par le film.

Cela n'empêche pas que si on vous avait demandé il y a dix ou douze ans de jouer dans* Psychose II*, vous auriez certainement refusé ?

Eh bien, j'aurais fait ce que j'ai fait cette fois-ci : je me serais assis avec le scénario et une tasse de café, et je me serais demandé si j'étais captivé, si j'avais envie de tourner la page...
Or j'ai adoré le scénario. D'abord, on y retrouvait tout le temps Norman, et cela m'a plu. Il y avait un autre projet de scénario dans lequel Norman n'apparaissait qu'épisodement. Ce script avait été commis à tout hasard par un couple de scénaristes qui n'avaient en réalité aucun droit sur le sujet, et qui l'avaient intitulé *Le Retour de Norman Bates* (1). Tout au contraire, en lisant le scénario de *Psychose II*, je n'ai pu m'empêcher de constater que Norman était pratiquement présent dans toutes les scènes, ce qui était très séduisant. Il n'y a rien de plus décevant que de recevoir un script pour lequel on est pressenti et de se rendre compte qu'on n'y a presque rien à faire ! C'est sinistre quand l'assistant metteur en scène vous dit : « Demain, on n'a pas besoin de vous ! Et d'ailleurs, on n'a plus besoin de vous pendant les trois ou quatre semaines à venir ! »
Bien sûr, on est défrayé ; mais quand on tourne un film, on aime bien y travailler le plus possible pendant le temps que cela dure, on n'a pas envie de rester chez soi à se tourner les pouces. Voilà pourquoi cela me faisait tellement plaisir. Et puis la façon dont l'histoire était traitée m'a paru très digne et pleine de retenue. Cela m'a tout de suite intéressé et je n'ai pas arrêté de me poser des questions tout au long de ma lecture.

Franchement, je ne vois pas comment on aurait pu aborder avec plus de sérieux une séquelle à *Psychose*. Le premier film était une telle réussite au point de vue de l'histoire que j'ai éprouvé une profonde satisfaction et beaucoup de plaisir en voyant qu'ils l'avaient égalé. D'ailleurs, l'histoire n'aurait pas pu être aussi intéressante si 22 ans ne s'étaient pas écoulés entre les deux.

Le tournage de Psychose II a-t-il été amusant ?

Très amusant ! Autant que celui de *Psychose*, le premier, pour lequel nous ne nous étions pas ennuyés ! Ce premier tournage était déjà très différent à l'époque de celui de la plupart des films de long métrage, et de ceux de Hitchcock en particulier : le budget et le planning étaient tellement modestes que tout le monde était très détendu. Il n'y avait pas d'extérieurs, pas d'effets spéciaux, on n'avait pas à attendre qu'on installe les écrans bleus, rien de ce que l'on trouve dans les grosses productions et qui est si fatigant et si énervant. Du coup Hitchcock qui n'avait pas à attendre la lumière propice au tournage de sa scène de moisson, qu'on ait mis la dernière main aux maquettes du Mont Rushmore ou que les effets spéciaux soient au point, était d'une humeur radieuse, il n'était pas pris par le temps et pouvait tourner à sa guise. Et je crois que cela se perçoit quand on voit *Psychose*. C'est un film très détendu.

Avez-vous été amené à préparer spécialement votre rôle ? Reprendre un personnage après 22 ans doit poser certains problèmes ?

Je ne savais vraiment pas quoi faire. C'est que, sans raison précise, ils m'ont appelé au secours pour sélectionner l'actrice qui me donne la réplique. Ils voulaient que j'auditionne quelques-unes des candidates. Et puis ils ont réduit le nombre à deux et m'ont avoué qu'ils avaient l'intention de tourner quelques scènes en vidéo afin de voir ce que cela donnait. Je leur ai bien entendu donné mon accord, et je me suis retrouvé avec mon script à la main sous les projecteurs ; la fille était assise en face de moi, et c'est seulement à ce moment-là que je me suis rendu compte que je ne savais absolument pas quoi faire de Norman. Je n'étais pas prêt du tout et on était à sept semaines du tournage ! Puis, tout me revint, brusquement : l'innocence, le manque absolu de mauvaise foi, de complication. A cet instant précis, je me suis souvenu de tout et j'ai eu l'impression que tout irait bien. Je savais comment il fallait que ce soit. J'ai éprouvé exactement la même sensation que lorsqu'on enfile une paire de vieux mocassins !

Et Richard Franklin, comment s'est-il comporté ?

Presque comme Hitchcock ! C'était frappant. Il l'a étudié de si près que, peut-être, cette similitude de comportement est acquise et non pas innée, mais quoi qu'il en soit, il y a des choses qu'on n'apprend pas. A avoir de l'humour, par exemple, et je sais une chose, c'est qu'il y a dans ce film un humour qui n'appartient qu'à Hitchcock.
Je crois qu'Hitchcock aurait aimé passer une journée sur le plateau pendant le tournage de *Psychose II*. Cela lui aurait plu de voir travailler Franklin. Il aurait approuvé son comportement dans ces décors, son efficacité et son sens de l'humour. Richard a apporté à *Psychose II* une jeunesse et une dignité qu'Hitchcock trouvait toujours le moyen de conférer à ses films. Le tournage s'est passé dans la bonne humeur, et c'était très agréable.

Que pensez-vous de l'humour qui baigne justement tout le film ?

Eh bien, *Psychose* n'en était pas dépourvu non plus ! Et pourtant, on n'en garde pas un souvenir aussi vif qu'à la vision de *Psychose II*.
C'est ce qui se passe souvent dans des spectacles dont le ton prédominant est nettement défini, et qui sont pourtant teintés d'autre chose. J'ai joué « Equus » à Broadway pendant quelques années, et je me rappelle que les spectateurs sortaient du spectacle bouleversés. Ils ne se souvenaient pas comme ils avaient ri... C'est une pièce très, très drôle. On rit beaucoup. Je crois qu'il y a une occasion d'éclater de rire dans chaque scène. Seulement on l'oublie. De la même façon, on ne se souvient jamais des éclats de rire déclenchés par *Psychose*, et pourtant ils ne manquent pas ; tout à fait comme dans *Psychose II*.

Vous avez de bonnes répliques dans ce film. Etes-vous l'auteur de certaines d'entre elles ? Nous sommes persuadés que, désormais, il y aura des tas de gens pour dire à tout propos : « Vous m'enlevez un grand poids de l'esprit » et « Vous êtes sûr que vous vous ne voulez pas un sandwich au fromage ? »

Je suis bien content que vous les ayez relevées. Oui, c'est moi qui ai imaginé ces deux répliques !

Vous avez beaucoup d'affection pour Norman, maintenant, n'est-ce pas ?

Certainement. Mais c'est aussi le cas d'un certain nombre de spectateurs, je crois. La plupart des gens ne voient dans le personnage de Norman qu'une victime des circonstances. C'est exactement ce que je pense personnellement.

Le fait qu'il sombre à nouveau dans ce cauchemar vous inspire de la compassion ?

Et pourtant, que lui reste-il d'autre ? Il n'a rien d'autre en dehors de ces rêves. Sa vie est vide. C'est une véritable tragédie. C'est peut-être un film d'épouvante, d'épouvante gothique, on y rit sans doute, il n'en demeure pas moins que c'est une tragédie. C'est, et cela restera toujours une histoire touchante. C'est ce que j'aime...

(1) C'est ce projet, qui faillit se concrétiser voici deux ans, qui incita vraisemblablement la Universal à mettre en chantier une suite à *Psychose* (NDLR).



Richard Franklin en 1967, aux côtés de son « Maître », Alfred Hitchcock, au cours d'une conférence organisée par le futur réalisateur de Psychose II...

Etes-vous capable de dire en cours de tournage si le film sera bon ou mauvais ? D'après certains acteurs, c'est impossible à deviner à l'avance ?

Non seulement on ne peut pas le dire à l'avance, mais encore on ne pourrait pas se montrer sur le plateau et en forme tous les matins à 6 h et demie si l'on avait l'impression qu'on joue dans un mauvais film. Je crois que les acteurs ont une confiance aveugle dans le metteur en scène, le cameraman... Enfin, la confiance, cela fait partie du jeu. Quand on joue au théâtre, on fait confiance au gars qui lève le rideau. C'est un métier pour les ingénus, je vous assure. On n'a jamais l'occasion de se dire qu'on joue dans un navet, jamais. Et puis je me demande si le fait d'être simplement de bonne humeur et plein d'espoir ne rend pas plus créatif... Il m'est déjà arrivé de tourner des films effroyables, mais je ne crois pas être arrivé un matin en traînant les pieds et en ronchonnant « Les gars, je donnerais n'importe quoi pour ne pas m'être fourvoyé dans cette galère ! »

Malgré le secret qui a entouré la préparation et le tournage de Psychose II, vous connaissiez d'avance la fin du film ?

Oui. On m'avait prévenu qu'on ne la dirait à personne. J'ai répondu que je le regrettais, car lors du tournage de *Psychose*, j'étais dans la confidence, Hitchcock m'avait tout raconté, nous partagions tous les secrets et avions vécu ensemble tous les problèmes qui avaient pu survenir. « Je vous aime beaucoup, » leur ai-je dit, « j'adore ce film, son scénario et tout ce qui s'ensuit, mais en ce qui me concerne, c'est la dernière fois que nous nous entretenons jusqu'à ce que je connaisse la conclusion ! » Là-dessus, ils m'ont envoyé le scénario sans la fin ! « Les gars, vous pouvez faire ce coup-là à qui vous voudrez, mais *moi* je verrai la fin du script avant quatres heures de l'après-midi, ou bien nous n'aurons plus jamais l'occasion de nous adresser la parole. » Et j'ai eu gain de cause.

Nous avons tous lu beaucoup de choses sur Hitchcock et le prétendu mépris dans lequel il tenait les acteurs. Qu'en pensez-vous ?

J'en pense que je n'ai jamais eu à en souffir. J'irai jusqu'à dire que je me suis souvent demandé s'il n'en avait pas plus qu'assez d'avoir une image tellement contraire à ce qu'il était en réalité ! Il était tout l'opposé, on aurait dit qu'il voulait toujours prouver quelque chose, comme s'il voulait donner un film qui lui vaudrait la postérité, qui contredirait ces histoires. Avec moi, il a été constamment d'une gentillesse et d'une courtoisie extrêmes.

Maintenant, je ne sais pas comment il était avec les autres acteurs du film : c'est que Norman était presque toujours tout seul, dans *Psychose*. Il avait bien quelques scènes avec Janet et les autres acteurs, mais la plupart du temps, il était seul en scène. J'ai toujours eu l'impression qu'Hitchcock m'apportait toute son attention, mais j'ignore comment il s'est comporté avec mes collègues. En tous cas, avec moi, il a été merveilleux.

Avez-vous eu conscience, lorsque le film a été terminé et lorsque vous l'avez vu pour la première fois, qu'il allait devenir un classique ?

A aucun moment ! En réalité, j'ai l'impression que le deux *Psychose* méritent, et ont besoin d'un vaste public pour être appréciés, pour que la vague soit portée ! Il s'agit d'une sorte d'expérience de groupe. Bien qu'il supporte le passage TV, j'ai l'impression que *Psychose* n'y fait pas le même effet.

Je me souviens avoir organisé une projection de *Psychose* pour quelques amis, avant la sortie ; ils n'étaient qu'une poignée, et quinze ou vingt minutes avant la fin, il y en a quelques-uns qui sont sortis pour me remercier et me dire qu'ils avaient autre chose à faire, mais que cela avait l'air d'être un film amusant... et ils sont partis juste avant la fin ! Je me revois, planté sur le trottoir devant l'immeuble de la Paramount avec les quatre ou cinq derniers qui disaient tous la même chose : « Merci, c'était très bien ; ce n'est pas un film comme les autres, hein ? On se rappelle ! ». Il n'y avait rien de particulier dans ce film, sinon qu'à la projection, il manquait la foule. Je crois que c'est une circonstance indispensable à la projection des films comme *Psychose ;* presque tous les films sont projetés dans de grandes salles, et le public bénéficie des échos renvoyés par les autres spectateurs.

Mais vous-même, lorsque vous avez vu Psychose pour la première fois, avez-vous éprouvé quelque chose ?

Certainement, puisque je n'avais pas été là durant tout le tournage ; j'avais notamment manqué certaines des séquences les plus effrayantes, commes la scène de la douche. Je répétais une pièce à New York. Je n'étais donc pas prévenu et j'ai eu aussi peur que n'importe quel spectateur !

Comment réagissez-vous au fait que Psychose ait donné naissance à toute une génération de films d'épouvante et d'horreur particulièrement sanglants ?

Je ne suis pas convaincu que la plupart des « splatter movies » (1) apportent grand'chose au cinéma. Il est difficile de



(1) Lit : « films sanguinolents ».

faire un film qui captive le spectateur sans lui donner pour autant l'impression qu'on le malmène un peu. Je crois que c'est là tout le problème. C'est là en tout cas que réside la différence entre *Psychose* et tant d'autres films. Il est d'une tenue à nulle autre pareille, et le scénario est en béton armé ! La scène de la douche, en particulier, est d'une grande pudeur ; il n'y a pas de violence : tout est implicite. Les angles de prise de vues sont tous parfaits, la musique et le montage sont d'une grande intelligence. Tout est discret, de bon goût, et je crois que c'est une des raisons pour lesquelles la scène est restée fameuse. Le public n'est pas pris à la gorge. La violence, c'est plutôt les spectateurs qui l'y mettent ; elle n'est pas sur l'écran.
Autre qualité de *Psychose*, c'est qu'on pourrait le raconter en trois phases - et pourtant c'est un film d'une grande originalité. Il recèle encore assez de puissance pour supporter une suite, à mon avis. Et selon moi, ces deux caractéristiques à elles suffiraient à le singulariser et à le distinguer de tous ceux qui l'ont suivi.

Approuvez-vous le fait que* Psychose II *soit plus sanglant ?

Je crois que c'est encore très raisonnable. Comparé à tout ce que l'on montre aujourd'hui, étant donné le petit nombre de scènes sanglantes et surtout le goût avec lequel elles sont tournées, je crois que le spectateur est encore ménagé.

Pourquoi n'avoir pas tout simplement adapté le « Psychose II » de Robert Bloch ?

Je n'en ai lu que des extraits, ainsi que le scénario qu'on en a tiré, et... je ne voudrais surtout pas entamer de polémique avec Robert Bloch, qui a créé le personnage de Norman Bates d'après les compte-rendus dans la presse de l'histoire de Robert Gein, le « vrai » Norman - enfin, plus ou moins. Mais avec tout le respect que je dois à sa créativité, je crois qu'il y a dans le livre des choses que Norman n'aurait pas faites. Je ne le vois pas en train de tuer une nonne parce qu'il l'aurait confondue avec la *Mère* supérieure... Cela fonctionne peut-être par écrit, mais je ne vois pas çà à l'écran. Pas avec Norman Bates que je connais !

N'y a-t-il pas eu de problèmes entre Robert Bloch et l'Universal ?

Je ne crois pas. Après tout, les droits sur *Psychose* détenus par l'Universal sont tout ce qu'il y a de plus nets.

Si vous pouviez choisir le rôle de vos rêves, qu'aimeriez-vous faire ?

J'ai pour ainsi dire transporté ce genre d'ambitions sur mes enfants. J'ai la chance d'avoir eu des enfants à un âge mûr. Et mon ambition est maintenant plus ou moins d'être un bon père et de consacrer le plus de temps possible à mes enfants. Dans les années cinquante, il m'aurait probablement fallu une heure pour répondre à votre question, mais maintenant, je ne vois pas de meilleure réponse à vous apporter. Quoi qu'il en soit, je mettrai tout mon coeur à faire ce que l'on me proposera, quoi que cela puisse être.

PSYCHOSE II : ENTRETIEN AVEC RICHARD FRANKLIN



Richard Franklin se plaît à dire que sa passion pour Hitchcock le prit dès l'âge de douze ans, lorsqu'il se faufila dans une salle de cinéma australienne pour voir Psychose... *cinq fois de suite !*

Franklin est né à Melbourne. A dix ans, on lui offrait sa première caméra : une petite caméra 8 mm avec laquelle il se mit aussitôt à faire des films. Il n'avait pas quitté l'école qu'il était déjà assistant caméraman à mi-temps pour une chaîne de télévision privée.

Comme il n'y avait pas à l'époque — en 1967 — d'école spécialisée dans le cinéma en Australie, Franklin s'inscrivit à l'Université de Californie du Sud, USC. C'est là qu'il organisa une rétrospective de l'œuvre d'Hitchcock, cycle de projections de trois semaines à l'issue duquel il fit la connaissance du célèbre réalisateur (1). Par la suite, Franklin fut invité à assister au tournage de *Topaze*. En 1969, Franklin regagna l'Australie où il devint assistant réalisateur puis metteur en scène d'une série télévisée intitulée *Homicide*. Il est également l'auteur de 15 courts-métrages et documentaires. Son premier long-métrage, *The True Story of Eskimo Nell* (1974) n'a rien d'étrange : c'est un western comique, mais il ne devait pas tarder à revenir au « policier », avec *Patrick* (1978), ce film à succès sur les pouvoirs mentaux dévastateurs d'un jeune homme plongé dans un coma profond. En 1979, Franklin retrouvait un autre ancien de l'USC, Randal Kleiser, avec lequel il coproduisit *Le lagon bleu*, qui devait lui permettre de financer son film suivant, *Road Games*, pour lequel Franklin passa 10 semaines dans le désert australien en compagnie de Stacy Keach et Jamie Lee Curtis. Il fit par la même occasion la connaissance de Bernard Schwartz, le producteur exécutif de *Road Games* et *Psychose II*...

Les tempes (prématurément) grisonnantes, le regard malicieux derrière ses lunettes et arborant une magnifique tenue de sports, c'est avec beaucoup d'humour que Richard Franklin nous dépeint son rôle dans *Psychose II*.

Comment vous êtes-vous retrouvé impliqué dans le projet ?

Comme j'avais fait *Road Games* avec Bernard Schwartz, lorsque l'idée naquit de donner une séquelle à *Psychose*, il m'a appelé à Melbourne ; c'était en octobre 81. Nous avons discuté de la chose, et je suis venu ici en janvier 82. Ils m'ont dit d'engager un scénariste et de me mettre au travail, alors il n'y avait pas à hésiter !

A la télévision australienne, vous vous étiez spécialisé dans le suspense ?

Je mettais en scène des épisodes pour une série télévisée intitulée *Homicide*, qui n'était pas autre chose qu'un feuilleton de gendarmes et de voleurs. Chaque épisode démarrait sur un crime et se terminait par une poursuite en voitures. C'est ainsi que je me suis exercé à filmer toutes sortes de poursuites en voitures et des meurtres aussi divers que variés ! D'ailleurs, par la suite, *Road Games* devait être écrit par l'un des scénaristes qui travaillaient avec moi sur cette série ; détail amusant, lorsque nous avons soumis à la chaîne l'idée d'une poursuite au ralenti, ils nous ont déclaré péremptoirement que c'était une idée ridicule. Il nous a alors semblé que c'était une raison suffisante pour la mettre en application !...

A l'évidence même, vous avez choisi de ne pas imiter le style d'Hitchcock...

C'est moi qui tenais à ce qu'il en soit ainsi. Je ne crois pas que l'imitation servile soit une bonne chose. J'ai vu tant

(1) Voir l'histoire de la rencontre de Franklin et d'Hitchcock dans l'Ecran Fantastique n° 34.

de films qui allaient bien au-delà de l'hommage à Hitchcock et qui imitaient des séquences et même des plans précis de ses films... Ce n'est plus s'inspirer d'un style, c'est du plagiat ! Même lui s'est toujours refusé à cela ; jamais il ne reprenait deux fois le même plan — sauf de façon tout à fait exceptionnelle, si c'était indispensable à la narration de l'histoire. Il se voyait d'abord et avant tout comme un narrateur, un conteur d'histoires.
Voilà pourquoi au départ, je me suis attaché à l'histoire, et je crois que j'ai réussi à en écrire une qui aurait plu à Hitchcock. Nous nous sommes efforcés de retrouver le ton et l'atmosphère de la première. Après seulement je me suis demandé ce qu'Hitchcock en aurait fait, parce qu'on ne peut pas, à mon avis, mettre en scène des thrillers sans s'interroger sur la façon dont il en aurait tiré parti. Mais c'est bien la question que je me suis posé, jamais je n'ai pensé « comment pourrais-je bien exploiter cette séquence, ou ces plans de *Notorious*, ou comment utiliser telle ou telle prise de vues de *Dial M for Murder* ? » Je me suis volontairement borné à réfléchir au profit qu'Hitchcock aurait tiré des éléments du récit. Cela dit, j'ai bien conscience du fait que s'il se retrouvait jeune metteur en scène aujourd'hui, il ne filmerait certainement pas comme il l'a fait en 1960 !



« Psychose II » représente un véritable tour de force pour Anthony Perkins, qui porte tout le poids du film sur ses épaules, et prouve une nouvelle fois ses immenses talents de comédien...

Cela ne vous a pas empêché de tourner des quantités de plans qui sont de nature purement hitchcockienne...

Je crois que ce sont les angles de prises de vue qui doivent le plus à Hitchcock. Ce n'était pas seulement le maître du suspense, comme dit Truffaut ; c'était le maître de la technique cinématographique. Il faisait partie des rares auteurs que nous ayons étudiés dont l'art remontait aux origines du cinéma, à l'ère des films muets. Il en savait plus que quiconque sur la technique, le cadrage, les mouvements d'appareil et le montage. Comment résister à son influence, surtout quand on travaille dans les mêmes décors qui l'ont vu évoluer ?
J'ai fait deux thrillers que je crois assez originaux, *Road Games* et *Patrick*, mais dans ce cas, j'ai parfaitement conscience de l'héritage qu'il m'a légué — et aussi du fait que tout le monde s'attend à voir un film « à la Hitchcock ». J'ai fonc fait en sorte que le public y retrouve ce qu'il souhaite, ce qui, pour moi, a consisté à « faire des variantes » sur un thème, si vous voulez. J'ai utilisé ses décors et ses acteurs, et je crois que c'était davantage une variation thématique qu'un plagiat. Le seul moment où nous nous sommes directement inspirés de l'original, en dehors des décors et autres éléments accessoires indispensables, c'est au tout début, lors de la scène de la fleur qui, dans notre esprit, est davantage parodique qu'autre chose. De même, la séquence dans laquelle Norman entre dans sa chambre pour découvrir qu'elle a été réaménagée est une copie fidèle de la scène du premier film où l'on voit Vera Miles pénétrer dans cette même pièce. Mais là encore, c'était fait dans un but intentionnellement ironique.
Dans le premier cas, je voulais que les spectateurs reconnaissent les plans qu'ils avaient vus au début du film, et qu'ils se disent : « Nous y revoilà ! ». Dans le second cas, lorsqu'on réfléchit au scénario, la reconstitution de la pièce est une allusion au personnage de Vera Miles, de sorte que le fait de reprendre les mêmes plans devient ironique.

Mais vous vous êtes en outre attaché à ajouter dans tout le film des notations comiques, qui détendent l'atmosphère ?

Pour Hitchcock, le premier *Psychose* a toujours été une comédie ! Tout au moins, c'est ce qu'il disait pour rire ; parce que je ne pense pas qu'il en ait été vraiment convaincu. Cela n'en est pas moins un film assez provocant, comme une variation sur le thème d'Œdipe, mais sur le mode absurde. Quant à moi, je trouve qu'il ne peut y avoir de terreur sans humour et sans détente. Pour illustrer cette théorie, Hitchcock citait toujours en exemple la première fois que notre mère nous dit « Bouh ! » puis se met à sourire. La réaction du bébé est d'abord la peur, puis il se met à rire.

L'humour présent dans le film y était donc prévu dès le début ?

Absolument. D'ailleurs, le premier film est bourré d'humour, si l'on est un peu sensible à ce genre de choses. Lorsque nous avons entrepris celui-ci, nous avons supposé au début que le public savait à peu près qui était Norman Bates, en réalité. Tandis que dans l'original, la première fois qu'on le voyait, au moins, on croyait qu'il y avait une mère folle et son gentil fiston qui tentait de la protéger. Ce n'était qu'à la fin qu'on comprenait qu'ils étaient une seule et même personne. A partir de là, nous avons repris vingt ans d'histoire de Norman Bates. Nous nous sommes donc plutôt efforcés de rappeler le public à quel point il est sympathique, et quelle pauvre victime c'est en réalité. Contrairement à tous les films d'épouvante où l'on voit d'affreux monstres se jeter sur des proies infortunées, la victime de notre film, c'est ce pauvre Norman !

Dans les premières moutures du scénario, vous êtes vous ingéniés à lancer le spectateur sur de fausses pistes, et dans ce cas, lesquelles ?

Nous avons très vite renoncé à faire disparaître Norman au milieu du film. En fait, à partir de là, nous étions perdus. Pour commencer, nous avions une liste d'articles, comme lorsque l'on va faire les courses. Nous nous sommes dit que *Psychose* était en quelque sorte un film d'épouvante, mais qu'il fallait que la suite que nous lui donnions soit conforme à l'esprit d'Hitchcock, c'est-à-dire que les effets reposent davantage sur le suspense que sur l'horreur à l'état pur. C'était le premier point. Cela dit, *Psychose II* n'est pas à proprement parler un film typiquement hitchcockien non plus ; il fallait qu'il soit visuel, et pourtant dans la modération, qu'il soit ceci et cela... Nous aurions pu situer l'action dans un hôpital psychiatrique ou une prison, comme *Halloween II*, mais j'avais le sentiment qu'il nous fallait absolument ramener Norman chez lui. La maison est donc devenue l'un des articles de notre liste. C'est que la maison était vraiment le symbole de la mère.
Nous avons dressé toute une liste d'éléments indispensables, avec des gens qui se prétendaient spécialistes de *Psychose* et avec d'autres qui ne l'avaient pas vu. Nous avons fait une sorte



d'étude de marché. Et une fois les paramètres déterminés l'histoire s'est pour ainsi dire écrite toute seule.

Nous avons trouvé très astucieux que la police locale soit du côté de Norman, dès le début...

C'est que Norman est un gars du village. La célébrité locale. Vous savez que le shériff n'avait pas apprécié l'intrusion des étrangers et qu'il avait pris parti pour lui.

Pourquoi avez-vous de nouveau choisi de faire de Norman la victime du film ?

A cause du premier film, encore une fois. Pour rester fidèle à l'esprit et à la nature de celui-ci. Pour que le résultat soit en harmonie et cohérent avec le premier, quant au ton et à l'atmosphère.

On a parfois l'impression, quand on voit Norman au téléphone avec sa vraie mère, qu'il se paye la tête de tout le monde et qu'il prend sa revanche en faisant croire qu'il est fou alors qu'il ne l'est pas...

C'est tout à fait ça. Nous avions mis au point, Tony et moi, une sorte de loi inverse de la direction d'acteur... Je m'explique : si dans une situation donnée, un individu normal devait être effrayé, tourmenté et crispé, nous avions décidé que Norman devait faire le contraire. Lorsque je lui disais par exemple : « Tu ne souris pas, Tony ? » il me répondait : « Pourquoi faudrait-il que je sourie ? » Et il avait raison.

Qu'est ce qui vous a fait choisir Tom Holland comme scénariste ?

C'était un jeune acteur dynamique qui venait d'écrire un scénario intitulé « The Crystal Tower » (La Tour de Cristal), une histoire tournant autour du Roi Arthur et qui n'a pas encore été portée à l'écran. C'est bien dommage, d'ailleurs, parce que c'est une histoire merveilleuse. Quoi qu'il en soit, lorsque je l'ai lue, j'ai compris que c'était le scénariste qu'il me fallait ! Je me suis entretenu avec plusieurs scénaristes qui connaissait très bien l'œuvre d'Hitchcock, mais il me semblait qu'il y avait en quelque sorte redondance d'experts : après tout, je connais moi-même très bien ses films. J'avais donc plutôt besoin d'un acteur capable d'y apporter de la fraîcheur. Il avait écrit deux autres scénarios, qui ont été tournés depuis : *The Beast Within* et *The Class of 84*. Je ne les avais lus ni l'un ni l'autre, mais si je l'avais fait, je me demande si j'aurais été aussi convaincu que c'était l'homme de la situation !

Quelle part Tony Perkins a-t-il prise dans l'élaboration du personnage de Norman, dans ce film ?

Chaque fois que je peux, je laisse la responsabilité du personnage à l'acteur qui l'incarne. Ce qu'il y a de merveilleux avec Tony, comme avec les plus grands acteurs, c'est qu'il a cette faculté de sortir de son personnage pour avoir une vision d'ensemble. Il y a des acteurs



myopes qui ne voient que leur personnage, sans prêter la moindre attention au fonctionnement de l'ensemble. Tout au contraire, Tony assiste au tournage de scènes dans lesquelles il ne joue pas, et il y apporte une contribution non négligeable. La mise en scène est un travail collectif, vous savez. Cette histoire de « cinéma d'auteur » est bien jolie pour le réalisateur, mais un film, c'est toujours fait par une équipe !

En ce qui concerne le personnage de Norman et son évolution, il nous a fallu quelques jours pour les mettre au point. Tony connaissait le personnage original, et c'est ainsi qu'il l'a interprété pendant les touts premiers jours du tournage. Nous avons été obligés de refaire certaines de ces scènes. En effet, au bout de deux ou trois jours, nous nous sommes dit que Norman avait forcément évolué en vingt-deux ans, il n'avait pas pu faire autrement que de changer en fonction des événements survenus au cours de cette période. Voilà pourquoi le personnage a mûri.

Comment se changement se traduit-il dans la pratique ?

Au bout du troisième jour de tournage, Tony avait la maîtrise de ce nouveau personnage, et c'était gagné ! Cela n'a rien d'extraordinaire, cela arrive dans tous les films, mais ce qui était différent dans ce cas, c'est que Tony avait déjà joué le personnage vingt ans auparavant. Normalement, il faut toujours un certain temps à l'acteur pour trouver son personnage, mais dans ce cas précis, Tony a dû non seulement retrouver le personnage mais encore le faire évoluer d'une vingtaine d'années dans le temps.

Aimeriez-vous refaire des films de ce genre ?

J'adore faire des thrillers ! En fait, j'aime tout ce qui a du style. En cela, je diffère de la plupart des réalisateurs australiens qui ne jurent que par les « tranches de vie », les « documentaires sociaux ». Comme disait Hitchcock : « Il y a des metteurs en scène qui filment des tranches de vie, mes films sont des tranches de gâteau ».

Et sur quoi travaillez actuellement ?

Sur un film d'après une histoire de William Irish : *The Window*, tournée en 1949 avec Bobby Driscoll. Nous devrions filmer à San Antonio, avec Henry Thomas, le gamin qui joue dans *E.T.* Notre scénario s'éloigne sensiblement de l'original, mais le point de départ demeure le même : un petit garçon assiste à un meutre, mais personne ne veut l'écouter. C'est alors que le meurtrier revient pour le faire taire... Ça ressemble à *Rear Window*, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque c'était aussi William Irish qui l'avait écrit.

PSYCHOSE II : ENTRETIEN AVEC HILTON GREEN (PRODUCTEUR)

Après avoir démontré ses talents dans de multiples emplois dans la production à l'Universal, Hilton Green se retrouve pour la première fois son propre producteur. Il faut dire qu'il était indiscutablement le plus qualifié pour cette tâche puisqu'il avait été premier assistant d'Hitchcock lors du tournage du premier Psychose...

Fils d'Alfred E. Green, l'un des pionniers du cinéma hollywoodien, Hilton Green sortit de l'USC en 1952. En 54, il entrait à la Guilde des Réalisateurs et peu après, il travaillait sur la série des *Davy Crockett* de Walt Disney. On le retrouve au générique de *The Desperate Hours*, de William Wyler, dont Humphrey Bogart tenait la vedette.
Green devint premier assistant d'Hitchcock à l'Universal en 1957 ; il travailla pour la série *Alfred Hitchcock présente*

et demeura avec lui pour *Psychose, Les oiseaux, Marnie* (dont il était directeur de production), et même le dernier film du Maître : *Complot de famille.*
Pendant toutes les années qu'il a passées à l'Universal, Green a aussi supervisé la production d'*Airport, American Graffiti*, de Georges Lucas, *Sugarland Express*, de Steven Spielberg, *Les dents de la mer, L'arnaque, Tremblement de terre*, etc...

Green, qui a maintenant la cinquantaine et les cheveux tout blancs, nous a raconté d'une manière chaleureuse et bon enfant comment il avait participé à la genèse de *Psychose II.*

Pourquoi avez-vous accepté de travailler sur ce film ?

On parle beaucoup de *Psychose* et de Norman, actuellement mais ici, nous nous étions déjà rendu compte depuis un bon moment que ce film était devenu un classique, un *cult-movie*. Cela allait jusqu'au vol de certaines parties du décor et d'accessoires de studio que les amateurs emportaient comme des reliques. Je ne crois pas cependant que le studio ait tout de suite perçu que *Psychose* avait encore un tel impact.

Il y avait pourtant déjà un moment que la maison de* Psychose *était l'une des étapes principales de la visite des studios Universal ?

Sans doute, mais lorsqu'ils ont refait les alentours des bâtiments, il y a un an, ils ont déplacé la maison qui avait toujours été au même endroit. Le motel a disparu et ils ont démonté la maison, qui a été entreposée ailleurs de sorte qu'elle ne se dégrade pas trop. Ils avaient l'intention de la replanter à un autre endroit, sur le terrain...
Mais quand il a été question de donner une suite à *Psychose*, nous sommes intervenus, Richard et moi-même. Nous avons arpenté les terrains du Studio et j'ai essayé de retrouver la distance exacte qui séparait le motel de la maison, leur disposition, etc., de telle sorte que nous puissons faire réinstaller la maison et le motel comme ils étaient autrefois, mais ailleurs. Nous avons demandé au décorateur de refaire un motel identique au premier. C'est lui qui s'est rendu compte qu'entre l'ancienne disposition et la nouvelle que j'avais choisie, il n'y avait que quelques centimètres d'écart ! Tout allait bien, en somme.

Vous avez pourtant utilisé des mattes ?

Oui, pour les nuages et pour le plan d'ensemble, lorsque l'on arrive pour la première fois sur les lieux. Et puis nous n'avons pas fait reconstruire le motel en entier ; on ne le voit jamais dans son ensemble, sauf au moment où Loggia (le Dr Raymond) ramène Norman chez lui. En réalité, nous n'avions qu'une pièce construite en « dur ». Nous n'avions besoin que du bureau et d'une petite chambre.

On peut se demander combien de fois vous avez dû revoir* Psychose *pour reconstruire tout cela...

Le décorateur artistique, celui qui faisait les décors, et leurs ouvriers disposaient d'agrandissements de certaines images du film : la chambre de la mère de



Meg Tilly, dans la reprise d'une scène célèbre...

Norman, l'entrée... avec lesquels ils parcouraient tout Hollywood, à la recherche des accessoires — s'ils existaient toujours ! Ils ont fait un travail remarquable, et ont retrouvé un bon nombre des objets originaux chez les loueurs d'accessoires de cinéma.

Nous étions persuadés que nous ne retrouverions plus rien, que les collectionneurs auraient tout emporté. Mais il n'en était rien ! Cela dit, le bonnet de douche — l'original ! — qui traînait dans les studios depuis tout ce temps, qui avait servi dans un grand nombre de films et même dans *The Thing* de John Carpenter a disparu corps et biens. Lorsque nous l'avons cherché, il n'y avait pas moyen de remettre la main dessus. Nous avons gardé sa trace pendant plus de vingt ans, et tout d'un coup, huit mois avant le tournage, plus de bonnet de douche ! Nous en avons dû en faire refaire un autre...

N'avez-vous pas eu de problèmes pour la distribution ? Nous avons entendu dire que Martin Balsam avait été pressenti...

Jamais. J'ai bien lu quelque chose à ce sujet, mais je puis vous assurer qu'il ne s'agit que du délire de quelqu'un qui a dû penser que ç'aurait été une bonne idée.

Le retour de Norman Bates (1) ***n'a jamais été autorisé par Universal ?***

L'Universal n'a jamais rien eu à voir dans cette histoire. Ce projet a été fait sans autorisation ou droits. L'Universal a les droits cinématographiques de *Psychose*, tandis que Robert Bloch détient les droits littéraires. Et voilà pourquoi nous n'avons pas pris le roman, et comment Bloch n'a pas fait le film !

Il n'a donc jamais été question d'adapter le livre de Bloch pour le film ?

Non. Richard, Tom Holland qui a écrit le film et moi-même n'avons pas lu le livre pour qu'on ne puisse jamais dire que nous nous en étions inspiré. Nous ne l'avons jamais eu entre les mains !

Comment le projet a-t-il vu le jour, alors ?

Je crois que c'est en fait une idée qui a vu le jour au 15e étage de la tour de l'Universal. Bernard Schwartz, le producteur exécutif, avait signé avec Oak Industries un accord de réalisation de films à moyen budget avec l'Universal. Mais je n'assistais pas à leurs réunions, et je ne pourrais pas vous dire comment *Psychose II* s'est trouvé être le premier film né de cette association.
Ce que je sais, en revanche, c'est comment il se fait que je sois producteur de ce film. L'histoire est unique en son genre : il y a vingt-huit ans que je suis dans la production chez Universal : j'ai été assistant de production, producteur délégué, producteur associé, et pour finir directeur de production des longs-métrages. Il y avait des années que j'éprouvais le désir de produire moi-même un film. Je décroche donc le téléphone, et j'appelle Ned Tannen. Nous décidons d'un rendez-vous et je lui explique que ça y est, j'ai envie de faire autre chose et de produire *mon* film. Il me répond que c'est nouveau et qu'il n'y avait pas songé...
A cet instant précis, Tom Mount entre dans le bureau de Ned pour lui dire qu'il est désolé de nous interrompre, mais qu'il a un problème urgent : il lui faut un producteur pour *Psychose II*. « Eh bien, ça y est, tu en as un ! » lui répond Ned, « Hilton va le produire ». Quand on parle de se trouver au bon endroit au bon moment...
Cela dit, c'était en quelque sorte naturel ; j'avais été assistant réalisateur sur le premier *Psychose*, et j'avais travaillé avec Hitchcock pendant une vingtaine d'années. Et pourtant, je n'avais pas prémédité mon coup !

Comment se passait le travail avec Hitchcock ?

C'était mon maître à penser ! J'avais pour lui de la vénération. D'un point de vue professionnel, je n'ai jamais rencontré un homme avec qui il soit plus facile de travailler. J'ai commencé avec lui sur les *Hitchcock présente*, la série télévisée dont il dirigeait deux ou trois épisodes par an. J'ai été son assistant jusqu'au milieu des années 50. Par la suite, il a émigré de la Paramount à l'Universal — pour faire *Psychose*, précisément. *Psychose* était un film unique.

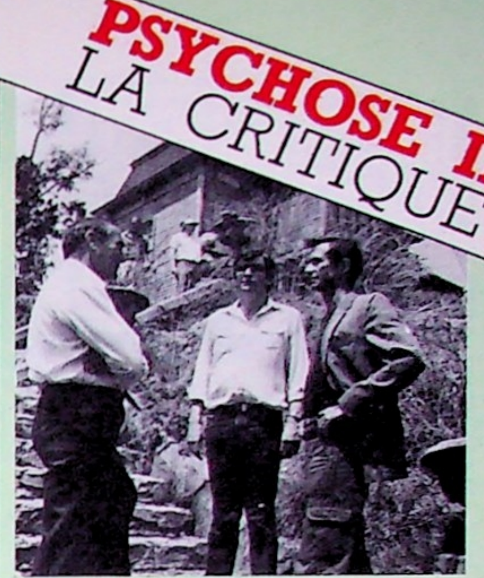
SUITE PAGE 63

(1) Voir entretien avec Anthony Perkins.

PSYCHOSE II
LA CRITIQUE

Le *Psychose* d'Hitchcock a pris, au fil des ans, des allures de monument. C'est sans doute, avec *Les oiseaux,* l'œuvre la plus réputée du « Maître ». C'est également celle qui a inspiré une génération de films de « psycho-killers » à commencer par *Halloween.* C'est enfin un film dont les symboles puissants se sont imprégnés dans la conscience populaire américaine, jusqu'à devenir des références culturelles connues de tous.

Le nom de Norman Bates, son motel, sa « mère » et la fameuse scène de la douche sont devenus autant d'images maintes fois reprises, ou pastichées au cinéma et à la télévision (le plus célèbre de ces pastiches est sans doute celui de l'émission télévisée *Saturday Night Live,* intitulé « The Bates School for Motel Management » où Tony Perkins reprenait délicieusement le rôle de Norman).
Avec un passé aussi chargé, donner une suite au classique d'Hitchcock semblait une gageure ! Il est probable qu'Universal ne fut pas outre mesure affecté par le risque de se voir mis en charpie par la critique, celle-ci n'ayant jamais décidé du sort commercial d'un film aux Etats-Unis. Plus grand, en revanche, était le risque de faire éclater de rire les salles lors du retour de Norman, aboutissant ainsi à l'échec total.
En effet, comme Batman, Tarzan, ou Dracula, Norman est trop célèbre de nos jours pour surprendre, faire peur... Le *Dracula* d'Herzog avait, en son temps, suscité beaucoup d'hilarité dans les cinémas américains simplement parce que certaines phrases sur les vampires sont devenues des clichés comiques dans une société qui les voit tous les jours dans *Sesame Street.* Le même péril guettait Norman.
Il faut donc rendre hommage à la mise en scène de Richard Franklin, et au talent considérable d'Anthony Perkins, qui réussissent non seulement à préserver la « fraîcheur » du thème de *Psychose,* mais encore à refaire de Norman une créature de terreur.
Psychose II débute avec un hommage approprié au « Maître » : la scène de la douche reprise du film original. Le noir et blanc d'Hitchcock se mue peu à peu en couleurs nocturnes avec, au premier plan, la sinistre Maison Bates. Le film se situe 22 ans après la fin du premier, et Norman, déclaré guéri par les psychiatres, est libéré.
Une personne s'oppose avec véhémence à cet acte : Mrs. Lila Loomis (Vera Miles, qui reprend ici le rôle de la sœur du personnage de Janet Leigh). Norman retourne pourtant chez lui, et se trouve très vite confronté à un monde hostile, inconnu.
Le « manager » de son môtel en a fait un établissement pudiquement baptisé du nom d'« adult motel ». Trompée par son petit ami, une jeune employée du restaurant où l'hôpital a placé Norman vient passer la nuit chez lui (Meg Tilly, déjà aperçue dans *One Dark Night).* Et puis, bien sûr, le souvenir de Mme Bates, la mère de Norman, rôde encore dans la sinistre maison, toujours présent...
Le talent de Perkins, merveilleusement servi par une direction assurée de Franklin, est de ne pas lutter contre les clichés présents dans l'esprit du public, mais de les utiliser à ses propres fins. Dans le premier quart du film (et même souvent après cela), Norman est une figure drôle, humoristique, mais jamais ridicule.
Franklin est conscient du fait que ses spectateurs savent que Norman a été un maniaque homicide, et en profite pour créer des situations au comique volontairement très noir. Non seulement ces touches d'humour n'affectent en aucun cas le rythme du film, mais elles finissent au contraire par accentuer le malaise grandissant qui nous envahit. Vers la fin, quand certaines remarques de Norman provoquent encore des sourires, ceux-ci sont devenus jaunes... Très vite, Perkins qui, au début du film, paraît maladroit, touchant, drôle, devient une énigme : est-il *vraiment* guéri ? Sombre-t-il à nouveau, sous nos yeux, dans la folie ? Tout en conservant un côté profondément sympathique,



(G.-D.) : Robert Loggia, Richard Franklin et Anthony Perkins.

que nul « psycho-killer » n'a jamais su évoquer de façon aussi touchante, Norman redevient une créature d'horreur. C'est en cela que réside le succès de Franklin et Perkins. Refaire de Norman un objet de mystère et d'épouvante, en dépit de son statut quasi-mythique (il sera intéressant de voir si les nouvelles versions de Tarzan ou Batman réussiront ce tour de force).
Le seul point faible du film, pour les puristes, réside peut-être dans son scénario. Il aurait sans doute fallu à *Psychose II* le talent d'un Anthony Shaffer, ce que Tom Holland, en dépit d'un métier certain, ne possède pas. Les personnages sont, certes, remarquablement bien dessinés (encore que, dans ce domaine, une partie du crédit revient peut-être à Franklin ou Perkins) mais l'intrigue, et en particulier certains rebondissements situés vers la fin du film, se révèlent néanmoins faibles à l'analyse.
Ceux qui, sortis du cinéma, se plairont à discuter de l'intrigue de *Psychose II* peuvent, en effet, éprouver un certain sentiment de frustration. Tout n'a pas toujours la précision d'horloger qui aurait été requise dans une telle entreprise, et l'on a même l'impression qu'Holland a un peu triché vers la fin...
En dépit de ces quelques remarques, le plaisir ou la terreur des *Psychose II* demeureront intactes...

Jean-Marc Lofficier

U.S.A., 1983 — Production : **Universal-Oak Picture.** Prod. : **Hilton A. Green.** Réal. : **Richard Franklin.** Prod. Ex. : **Bernard Schwartz.** Scén. : **Tom Holland, d'après les personnages créés par Robert Bloch.** Phot. : **Dean Cundey.** Dir. art. : **John W. Corso.** Mont. : **Andrew London.** Mus. : **Jerry Goldsmith.** Son : **Jim Alexander.** Déc. : **Jennifer Polito.** Cost. : **Robert Ellsworth, Brian O'Dowd, Maria Denise Schlom.** Cam. : **Raymond Stella.** Effets spéciaux visuels : **Albert Whitlock.** Photographie matte : **Bill Taylor, Dennis Glouner.** Artiste matte : **Syd Dutton.** Effets spéciaux : **Melbourne Arnold.** Script : **Betty Abbott Griffin.** Int. : **Anthony Perkins** (Norman Bates), **Vera Miles** (Lila), **Meg Tilly** (Mary), **Robert Loggia** (Dr. Raymond), **Dennis Franz** (Toomey), **Hugh Gillin** (Sheriff Hunt), **Claudia Bryar** (Mrs Spool), **Robert Alan Browne** (Statler), **Ben Hartigan** (le juge), **Lee Garlington** (Myrna), **Tim Maier** (Josh), **Jill Carroll** (Kim), **Chris Hendrie, Tom Holland, Michael Lomazow.** Dist. en France : C.I.C. 113 mn. Technicolor. Panavision. Dolby Stereo. **(20-7).**



PAR ROLAND LACOURBE

LON CHANEY



« Ne marchez jamais sur une araignée. Ce pourrait être Chaney ! ».
La boutade fit fureur au milieu des années vingt. Probablement inventée par le réalisateur Marshall Neilan, elle situe parfaitement à quel niveau s'opéra la légende prestigieuse de celui qu'on appelait « l'Homme aux Cent Visages », et définit mieux que toute autre le caractère exceptionnel de sa carrière de comédien aux multiples aspects.
Dans l'esprit du public, il était alors impossible de prévoir sous quel déguisement inattendu apparaîtrait Chaney dans son dernier film. Une publicité savamment orchestrée soulignait sa nouvelle performance en termes sibyllins pour intriguer son public potentiel.

Un acteur ne se fabrique pas. On naît acteur ou idiot. On ne le devient pas.
Richard Mansfield



En 1930, Lon Chaney était devenu l'acteur le plus populaire du cinéma américain. Et tout laissait à augurer qu'il allait étendre son règne avec la même ampleur dans le nouveau domaine du cinéma parlant. La mort le surprit au faîte de la gloire.

Sa carrière cultive les paradoxes. Malgré sa notoriété phénoménale, il lui était possible de circuler dans la rue sans être reconnu. Un privilège que lui enviaient plus d'une star !
Si l'on se souvient de lui comme de l'un des premiers comédiens spécialisés dans le Fantastique et l'expression la plus intense de l'Horreur Physique, il s'agit d'une assimilation un peu hâtive et qui, comme telle, trahit l'ampleur de sa véritable stature. Lon Chaney fut cela et plus encore.
Un homme qui, ayant bâti sa renommée sur un don suprême pour la métamorphose physique et morale, s'en servit avec intelligence pour justifier, défendre, glorifier la Tolérance... Méchant ou gentil, jeune ou vieux, athlétique ou difforme, vaillant Américain ou sournois Oriental, il provoqua avec tout autant de facilité l'horreur et l'attendrissement, la répugnance et la pitié.
Et plus que le Fantastique ou le Policier, son domaine de prédilection fut le Mélodrame auquel sa présence conférait une dimension poignante.
Voici son histoire...

1) SOUS LE SIGNE DU MELODRAME

Décembre 1905.
Lon Chaney revient dans sa maison natale de Colorado Springs. Il s'est marié au printemps dernier à Oklahoma City avec une jeune et jolie chanteuse du nom de Cleva Creighton. Il a 22 ans et vient présenter pour la première fois sa femme à ses parents qu'il n'a pas revus depuis de longs mois. Lon est tout à sa félicité. Sa femme est enceinte et leur enfant verra le jour au milieu de l'année suivante : « Creighton » Chaney se fera connaître au cours des années trente sous le nom de Lon Chaney Jr. (1). Mais pour l'heure, son père n'a pas encore franchi les nombreux échelons qui mènent à la célébrité. Ni les innombrables épreuves qui jalonneront sa route. Et précisément, l'une des premières et des plus pénibles va naître au cours des prochaines heures...

Un cœur brisé sous un masque souriant : « Laugh, Clown, Laugh » (1928), l'un des films favoris de Chaney.

Lui et Cleva connaissent depuis plusieurs mois la vie itinérante des gens du voyage. En ramenant sa femme chez ses parents, Lon n'a pas eu le temps ni le courage de la préparer à cette rencontre. Car il a un secret. Et son mutisme timide résulte d'une certaine peur de pas être compris. Peut-être a-t-il jugé que le choc qui attend son épouse serait pour elle le meilleur moyen de franchir ce cap difficile ?...
Lon a rencontré sa sœur sur le seuil de la maison. Elle lui a manifesté bruyamment sa joie de le revoir. Cleva et elle ont tout de suite sympathisé. Ensuite, les deux jeunes époux sont entrés ensemble dans la demeure et se sont retrouvés face à face avec Emma Chaney, la mère. Lorsqu'elle a vu son fils, l'émotion l'a étreinte. Mais aucun son n'est sorti de ses lèvres... Emma et Lon se sont alors exprimés leur satisfaction respective par un fourmillement de gestes et de mimiques. Frank et Emma, les parents de Lon, sont en effet sourds et muets de naissance...
Pour Cleva, en cet instant, le monde vient de s'écrouler. Elle ne peut cacher son trouble, son désarroi. Un désarroi qui va se muer dans les heures qui suivent en l'horreur de faire soudain partie d'une famille « pas comme les autres »... Et surtout, Cleva redoute de donner le jour à un enfant également infirme. En quelques instants, le jeune ménage a cessé brusquement de vivre son bonheur : Cleva n'a pu endurer l'épreuve ; Lon ne pourra supporter une femme qui a montré une telle étroitesse d'esprit...

Un mariage qui tourne à la tragédie



Au cours des mois suivants, le mariage se désagrégera très vite. Cleva se mettra à boire. Creighton Chaney naîtra tout à fait normal, mais il sera trop tard pour sauver le couple du naufrage. Attrayante et jolie, Cleva obtiendra un franc succès pour ses tours de chant : peu à peu, elle délaissera son fils. Lon lui en fera de nombreuses fois la remarque.

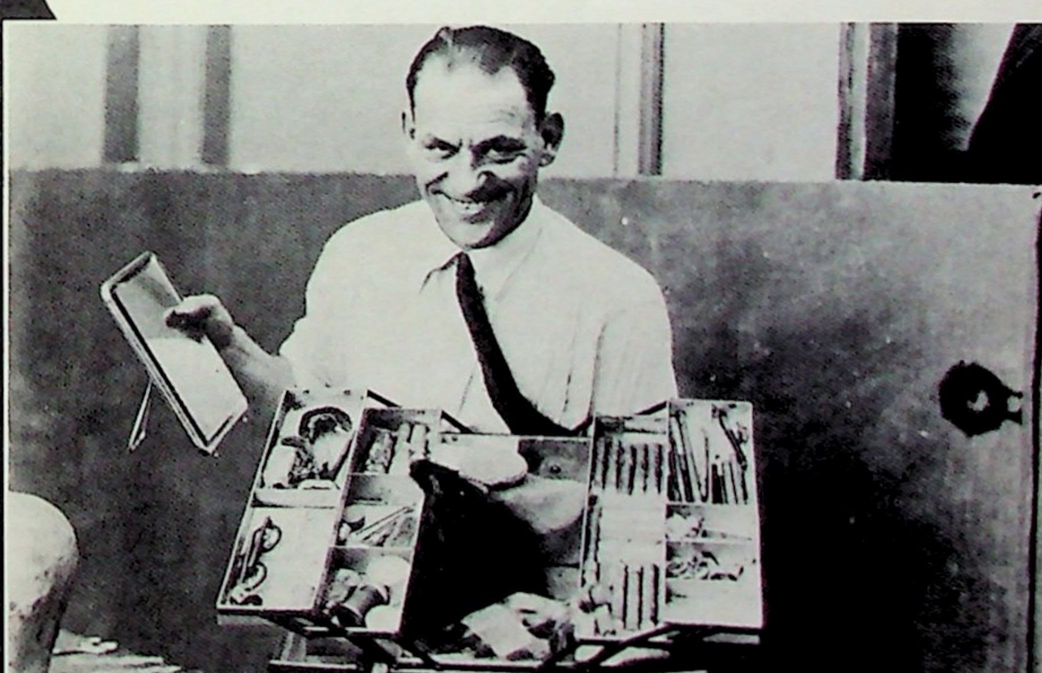
Un soir, dans les coulisses, alors que son mari joue sur scène, Cleva tentera de mettre fin à ses jours en avalant de l'acide. Transportée d'urgence à l'hôpital le plus proche, elle sera sauvée. Lon demeurera à son chevet jusqu'à ce qu'elle soit hors de danger ; puis il la quittera pour ne plus la revoir. Ses moyens lui permettront de subvenir aux besoins de l'enfant dont la garde lui sera confiée. Le divorce sera prononcé en 1914. Cleva, la voix cassée par sa funeste tentative, abandonnera son métier de chanteuse et vivra péniblement le restant de sa vie sans jamais retrouver un seul instant la moindre tendresse de son époux. Elle mourra solitaire et inconnue, le 21 novembre 1967, à l'âge de 78 ans, dans une modeste maison de retraite de la Sierra Madre en Californie.
Les circonstances tragiques que nous venons d'évoquer prennent place au début de l'excellent film de Joseph Pevney *L'homme aux mille visages* (1957) qui raconte, sous une forme très romancée — à Hollywood, il faut enjoliver, rendre excitantes les biographies les plus ternes — la vie de l'acteur restitué pour l'écran sous les traits du remarquable James Cagney. Si l'histoire authentique de Chaney n'est peut-être pas tout à fait conforme à ce regard très mélodramatique, l'aspect symbolique de cette entrée en matière vaut néanmoins qu'on s'y arrête quelque peu...
Pour certains historiens de cinéma, Lon Chaney était avant tout un être égocentrique et qui ne pouvait supporter une femme plus célèbre que lui dans son propre ménage... Cleva était en effet à cette époque une chanteuse de cabaret de grand renom, et lui un obscur acteur de théâtre. Mais cette version est un peu trop simpliste.

La défense du « droit à la différence »

La scène de la rencontre de Cleva avec les parents sourds-muets de son mari acquiert une importance considérable en regard de la destinée ultérieure de l'acteur. De là est né sans aucun doute dans le cœur du futur Monstre Sacré ce besoin de défendre avec acharnement ce que nous appelons aujourd'hui avec quelque hypocrisie le « droit à la différence ». Toute sa vie sera dominée par



Pionnier du maquillage, Lon Chaney possédait une trousse de maquillage lui permettant d'incarner avec un égal bonheur le vampire de Londres ou le fantôme de l'Opéra de Paris !



cette volonté d'incarner des êtres estropiés, défigurés déshérités, difformes, et d'engendrer pitié, tendresse et commisération pour ceux qui ne manifestent pas physiquement mais moralement la noblesse de leur âme... D'autres que lui s'engageront dans cette voie et porteront le message à son apogée. Notamment le grand Tod Browning qui le dirigera plusieurs fois, et signera, après la mort de l'acteur, l'admirable et déchirant *Freaks*.
Le film de Pevney, sous un aspect peut-être exagérément schématique et un scénario sans doute trop « hollywoodien », souligne néanmoins avec justesse et acuité cette révolte de l'homme contre la bêtise de tous les racismes. Et donne en quelques minutes la clé du personnage et de sa carrière.

2) PREMIERS PAS SUR LES PLANCHES

Alonzo Chaney voit donc le jour le 1er avril 1883 à Colorado Springs (certains historiens, assez nombreux, avancent la date erronée de 1886). Ses parents étaient de modestes artisans. Sa grand-mère maternelle avait eu quatre enfants sourds-muets. Elle avait fondé à Colorado Springs une institution qui accueillait les personnes atteintes de cette infirmité. Son père, d'origine irlandaise, exerçait la profession de barbier. Lon avait un frère et deux sœurs, tous normaux comme lui.
A dix ans, il est obligé de quitter l'école pour se consacrer à sa mère rendue impotente par des rhumatismes inflammatoires qui la font atrocement souffrir. La pauvre femme ne pouvant plus se mouvoir et sortir, c'est Lon qui la tient au courant des événements du dehors par ses mimiques et son langage des mains. Dès cet âge, le jeune garçon sait admirablement s'exprimer de cette manière. Il a dompté son corps pour parvenir à transmettre avec justesse et clarté tout message d'ordre émotionnel. Une faculté, une aptitude, et très vite un talent qui lui permettront par la suite d'en jouer pour traduire sur l'écran muet toute la richesse de ses sentiments intérieurs...

C'est son frère John, employé à l'opéra local, qui lui offre la possibilité d'entrer dans la corporation des gens de théâtre. Le jeune Lon débute comme accessoiriste, machiniste et même peintre de décors. A cette époque, les emplois dans ce milieu sont polyvalents et Lon fera même de la figuration sur scène. Quiconque à cet âge est touché par la magie des planches ne peut s'en détacher par la suite : Lon a déjà trouvé sa voie...



Ci-dessus : Lon Chaney derrière la caméra. Assis au premier plan : Jack Conway.

Ci-dessous : Lon Chaney en compagnie de l'une de ses premières partenaires féminines, Pauline Bush (1914 à 1917).

En 1901, John crée sa propre compagnie et écrit une pièce en collaboration avec son frère, « The Little Tycoon », que les deux jeunes gens iront jouer dans les petites villes du Colorado. A ces occasions, Lon élargit sa palette en devenant parfois régisseur et même metteur en scène.
Mais la compagnie de John n'aura qu'une courte durée d'existence. Ruiné, le jeune homme revend son affaire et rentre à Colorado Spings tandis que Lon, définitivement conquis à la vie des planches, continue seul, engagé dans d'autres troupes itinérantes. C'est au cours de ces tournées qu'il rencontrera Cleva Creighton, une chanteuse qu'il

engagera lui-même pour son employeur du moment.
En avril 1914, après son divorce, Lon Chaney fera la connaissance d'Hazel Hastings à San Francisco. Chanteuse de chœurs, Hazel était mariée à un infirme qui n'avait plus de jambes. Mais le couple était aussi au bord du naufrage et Hazel se prendra de tendresse pour le jeune Creighton que son père couve d'un amour attentif. Hazel et Lon se marieront en 1915, peu après le divorce de la jeune femme. Ils vivront ensuite en parfaite harmonie et seule la mort de l'acteur en 1930 les séparera.
Creighton apprendra seulement à l'âge adulte qu'Hazel n'était pas sa vraie mère. Cette révélation trop tardive sera à l'origine d'un violent conflit entre lui et son père...

3) DU FIGURANT AU COMEDIEN

C'est en 1912 que Lon Chaney fait ses premiers pas au cinéma grâce à l'appui d'un camarade de travail, Lee Moran. A cette époque, la compagnie Universal emploie tous les jours des dizaines de figurants pour des bandes d'une ou deux bobines tournées en quelques heures sans préparation préalable. Les figurants, rassemblés chaque matin dans la cour du studio, doivent offrir le large échantillonnage nécessaire au tournage du jour. Un rôle dans un film, c'est l'assurance d'un salaire décent. Pas de rôle, c'est un jour sans nourriture... Dans la gigantesque foire d'empoigne qui se déroule quotidiennement sous ses yeux, Lon Chaney trouve très vite à employer ses talents. On lui demande s'il sait monter à cheval ? Pour 5 dollars par jour, il saurait faire n'importe quoi ! La pantomime n'a plus de secret pour lui. De plus, ses nombreuses années partagées avec les gens du voyage l'ont initié à la science du maquillage, une technique encore balbutiante dans le monde du cinéma. Il sait avec une vélocité remarquable et une inspiration jamais prise en défaut, créer un personnage en quelques minutes. Faut-il ce matin-là, comme il est inscrit sur l'ardoise à l'entrée du studio, un pirate pour une production d'aventures ? En un quart-d'heure, un marin borgne, hirsute, agressif et d'aspect repoussant apparaît au sein de la foule des figurants. Lon n'attend pas que le régisseur choisisse un comédien pouvant faire l'affaire avec un accoutrement approprié ; il force le destin. Et cette versatillité rare pour l'époque chez les acteurs de figuration, le fera très vite remarquer par les responsables du studio. Au bout de quelques semaines, Lon Chaney est assuré d'un travail régulier.
En août 1913, son esprit d'initiative lui a enfin permis d'obtenir pour la première fois son nom au générique ! Cette grande victoire lu autorise désormais tous les espoirs...
Poor Jack's Demise est donc le premier titre officiel de sa filmographie. Il est probable que, dans l'absolu, il doit être précédé de plusieurs dizaines d'autres. Mais il est à tout jamais impossible de citer ses précédentes participations ; tout comme il est aujourd'hui impossible de porter un jugement de valeur concernant son interprétation à cette époque de sa carrière. Que subsiste-t-il désormais de ces dizaines de courts et moyens métrages dans les caves des Major Companies ? Sera-t-il même un jour possible de les recenser avec précision ? Les seules listes accessibles sont les catalogues de copyrights de l'époque. Une période qui demeure véritablement l'Histoire Invisible du cinéma !

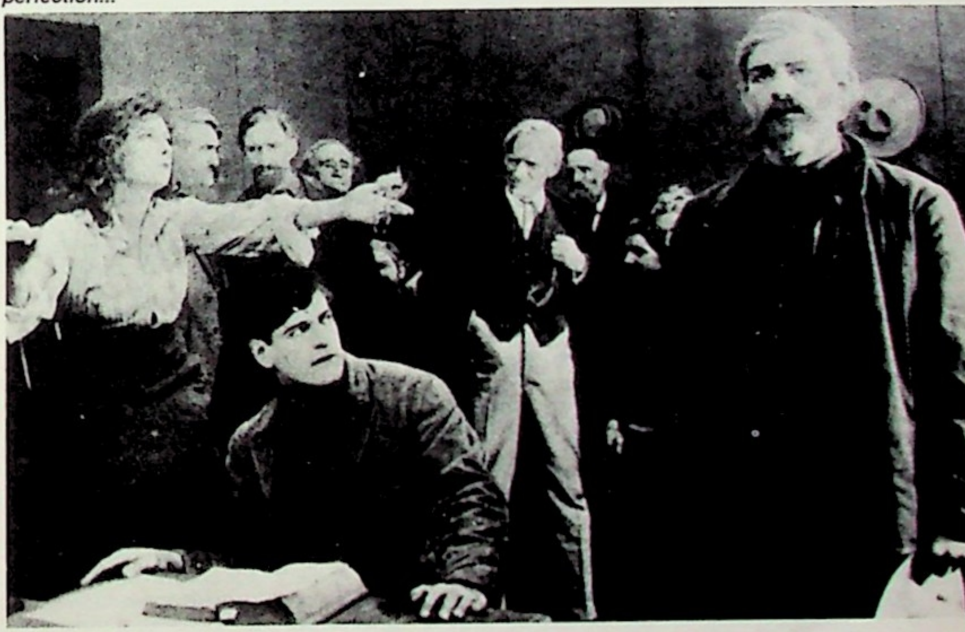
D'innombrables rôles dans des films « disparus »

Quelques étapes se distinguent cependant dans cette liste imposante de bandes énigmatiques : en avril 1914, souligne De Witt Bodeen dans un remarquable article sur Lon Chaney (2), parait pour la première fois dans un corporatif édité spécialement par le studio, une critique élogieuse concernant le jeu de l'acteur. Le film considéré s'appelle *The Tragedy of Whispering Creek*, et le comédien y incarne un mauvais garçon à l'esprit machiavélique



les sujets à partir des documents dont nous disposons. A cet égard, l'inventaire établi par De Witt Bodeen est providentiel et les remarques et appréciations suivantes lui doivent l'essentiel de leur contenu.
Les sujets se répartissent en mélodrames policiers, westerns, aventures de la police montée canadienne (un genre curieusement très populaire à l'époque), très peu de slapsticks (surtout cantonnés la première année).

Cette scène, extraite d'un des premiers films de l'Universal, nous montre un Lon Chaney (faussement) barbu et moustachu. Un art du déguisement qui atteindra bientôt la perfection...



dont l'insolite présence semble s'imposer à l'écran.

De 1913 à 1917, Lon Chaney tourne ainsi, officiellement, 93 films qu'il faut bien se résigner à ne jamais voir... Ce sont pour la plupart des courts et moyens métrages répartis comme suit :
— 12 films d'une bobine,
— 47 films de deux bobines,
— 10 films de trois bobines,
— 1 film de quatre bobines,
— 23 films de cinq bobines.
Nous en sommes donc réduits à tenter d'analyser les titres, les génériques et

Premier fait important : en 1915, la direction du studio a confié au comédien le soin de réaliser six films : *The Stool Pidgeon* (avril), *For Cash* (mai), *The Oyster Dredger* (juin), *The Violin Macker* et *The Trust* (juillet), *The Chimney's Secret* (septembre) ; les trois premiers de deux bobines, les trois suivants d'une bobine seulement. L'acteur a également signé les scenarii de deux

(1) Voir la carrière de Lon Chaney Junior dans l'Ecran Frantastique n° 7.

(2) « Lon Chaney, Man of a Thousand Faces » by De Witt Bodeen. Focus on Films n° 3 (mai-août 1970)



Aidé par un assistant, Lon Chaney se prépare pour le tournage de « The Penalty » (« Satan », 1920).

d'entre eux *The Oyster Dredger* et *The Chimney's Secret*. Ce sont tous des mélodrames à prétexte policier. Lon incarne un cambrioleur dans l'un d'entre eux *The Trust*, et surtout un caissier qui vole sa banque et s'enfuit... en transformant son apparence pour échapper aux recherches de la police *The Chimney's Secret*.

Le goût du déguisement et de la dualité des personnages...

Mais dès 1914, il avait écrit le sujet original de *Her Escape* dont la ligne dramatique est particulièrement évocatrice : il y incarne un chef de bande des bas-fonds qui tente de soustraire sa sœur à la mauvaise influence du milieu dans lequel elle évolue. Et dès son second film « officiel », *The Sea Urchin*, il était un marin bossu qui sauve la vie d'une jeune femme au cours d'un naufrage et la ramène à celui qu'elle aime. Les préoccupations fondamentales dont il fera état par la suite sont déjà présentes dans ces quelques bandes oubliées : le goût du déguisement, la dualité du personnage partagé entre une existence sordide et l'espoir d'un monde hors de la corruption et la démarche exaltante du réprouvé qui se sacrifie par amour...

En 1915, Lon Chaney gagne 45 dollars par semaine : c'est pour l'époque une somme rondelette. Il n'a jamais accumulé autant d'argent et considère avoir réussi

Parmi les artisans talentueux qui travaillent quotidiennement au studio Universal figurent des noms obscurs comme Joseph de Grasse ou Ida May Park, d'autres prestigieux comme Allan Dwan. La presque totalité des films de Chaney entre 1913 et 1917 est à répartir entre ces trois personnes.

Allan Dwan a signé une quinzaine parmi les vingt premières apparitions de Chaney. Né à Toronto en 1885, ingénieur puis scénariste, il avait dirigé son premier film en 1911 pour la compagnie American Film C°, une succursale de la Essanay. Entre 1911 et 1913, il réalisera plus de 200 courts-métrages avant d'être engagé par l'Universal en août 1913. Il n'y fera d'ailleurs qu'un bref passage puisqu'il entrera comme directeur artistique à la Famous Player en juin 1914. Dans l'entretien avec Simon Mizrahi publié dans « Présence du Cinéma » (3), Allan Dwan parle des débuts de Chaney. En des circonstances qui, comme toujours dans ce genre de témoignage, ne correspondent nullement à la réalité : « — Oui, il était mon accessoiriste. Il est entré un jour sur le plateau avec des fausses dents effroyables, de longs crocs et en poussant toutes sortes de grognements. Quelques instants plus tard, il revenait encore plus grimé, encore plus terrible. Je lui ai dit : « Quel cabotin tu fais ! Tu veux devenir acteur, n'est-ce pas ? » Il m'a répondu : « J'aimerais bien ». « D'accord, tu seras acteur ». Et j'ai commencé à l'employer dans mes films. Ça a tout-de-suite bien marché à cause de ses maquillages qu'il se faisait lui-même et aussi parce qu'il s'exprimait à l'aide de la pantomine, ce qui convenait parfaitement. Il s'était inventé un visage grotesque, biscornu, avec des bosses partout. Il se torturait vraiment, se forçait à garder des positions bizarres en s'attachant certaines parties du corps. Il ne bougeait pas de la journée Pas même la nuit ! C'est lui qui a lancé cette mode de l'horreur Pourtant, comme homme, il était absolument charmant, très affable ».

Sincère ou pas, ce genre de témoignage se révèle des plus fantaisiste. Mais une telle attitude est courante dans le milieu, qui consiste à s'attribuer tout simplement la paternité de la vocation d'un artiste ultérieurement célèbre. Allan Dwan ne faillit pas à la règle. Pour sa défense, gageons que l'imagination, complétée par des performances marquantes de Lon Chaney dans les années vingt, ont modelé inconsciemment ces premiers souvenirs qui remontaient, à l'époque de leur publication, à une cinquantaine d'années !

La formation d'un trio insolite

Dès le départ d'Allan Dwan, Joseph de Grasse devient l'un des réalisateurs-à-tout-faire de la compagnie Rex qui tournait exclusivement pour Universal. Ancien régisseur de Thomas H. Ince à la Bison Life Prod., De Grasse passa réalisateur en 1914 et tourna plusieurs dizaines de films jusqu'en 1918, la plupart du temps sur des scenarii écrits par sa propre femme, Ida May Park. Les deux époux signeront ainsi plus de cinquante bandes de Lon Chaney, pratiquement en continuité, de 1914 à 1918. Si les « deux bobines » constituent l'essentiel de la production, la compagnie fait parfois des incursions dans le domaine du long métrage. *The Adventures of François Villon* (1914) semble avoir été l'un des premiers.

Dans *Richelieu*, la même année, (Sc : Allan Dwan, d'après Bulwer Lytton. R : Otis Turner), le traitre Chaney périt sous la guillotine... Le fameux instrument de mort ne fut inventé que cent ans plus tard, mais les cinéastes —c'est bien connu— n'ont que faire de l'Histoire ! En 1915, Joseph de Grasse signe également *The Fascination of Fleur de Lis* en trois bobines qui semble être un mélodrame sentimental en costumes.

De son côté, De Witt Bodeen mentionne un *The Lion, The Lamb, The Man* énigmatique dont l'intrigue recèlerait un « flash-back à l'âge de pierre »...

Au milieu de l'année 1916, une nouvelle venue a fait son apparition chez Red Feather, puis chez Bluebird, deux

Avec Thomas Meighan dans « The Miracle Man » (« Le miracle », 1919).



compagnies approvisionnant régulièrement la société Universal. Elle se nomme Dorothy Phillips. Bientôt rejointe par l'acteur William Stowell. Les deux partenaires, en association avec Lon Chaney, formeront rapidement un trio qui va acquérir une certaine renommée en interprêtant successivement une dizaine de films entre janvier et octobre 1917. Dans la plupart d'entre eux, les deux hommes se disputent l'amour de la vedette féminine. Parfois, Lon Chaney triomphe de son adversaire comme dans *Vengeance of the West*; ailleurs, il est un personnage épisodique mais sympathique comme dans *The Rescue*. Mais la véritable renommée du trio a pris naissance avec une version de la pièce d'Ibsen, *Maison de Poupée*, qui, en cet été 1917, a obtenu un bon succès critique et un honorable audience publique.

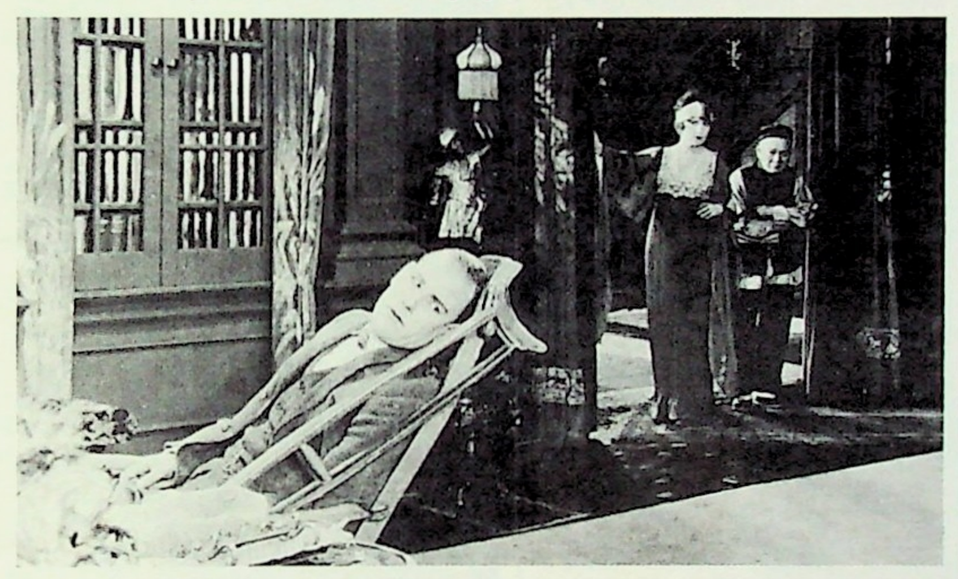
En mars 1918, Lon Chaney incarne l'amiral Tirpitz dans une bande de propagande sur la Première Guerre Mondiale, *The Kaiser, The Beast of Berlin*, dirigé par Rupert Julian. Il retrouvera ce réalisateur en 1925 pour l'une de ses œuvres les plus célèbres, *The Phantom of the Opera*.

4) UNE ETOILE EST NEE

La stature de Chaney n'a cessé de grandir. Avec des rôles qui s'étoffent de plus en plus, une présence à l'écran qui s'affirme, une sureté de jeu qui se développe, le comédien s'est rendu peu à peu indispensable. Son salaire culmine maintenant à 75 dollars par semaine. C'est une assez jolie somme. Mais il vaut désormais plus que cela. Son audience croissante lui prouve qu'il peut prétendre à un niveau supérieur. Or, il a tenté plusieurs fois, et sans succès, d'obtenir une augmentation de ses cachets. Sous l'égide de Carl Læmmle qui avait fondé sa société en 1912, l'Universal s'était bornée à une exploitation sans surprise et sans heurt d'une série de productions de niveau populaire. Et la réussite commerciale avait été l'essentiel de sa politique avant la performance artistique. Le studio n'avait pas entrevu —et pour tout dire, ne s'était pas intéressé— aux possibilités du comédien encore en gestation. Il faudra attendre l'influence déterminante de Carl Læmmle Junior pour voir l'ensemble de la production s'engager dans de nouvelles voies à partir de 1923. Mais, chose curieuse, Universal qui vit naître et s'épanouir le talent de l'une des plus grandes gloires du muet, n'aura jamais foi en lui ! Et, sans jamais s'attacher cet acteur aux ressources innombrables, elle laissera les compagnies concurrentes faire des triomphes avec lui dans des performances de plus en plus notoires !

En juin 1918, Chaney sur le conseil de sa femme, décide donc de tenter sa chance ailleurs. Jusqu'à présent, tous ses films ont été produits par Universal.

Le messager infirme d'un chef de gang (« The Shock », 1923).



En aout 1918, il va tourner pour la première fois en dehors des studios qui l'ont révélé.

C'est le grand producteur et acteur William S. Hart qui lui fait une proposition. Comme beaucoup de professionnels du cinéma, Hart a senti les virtualités du comédien. Alors qu'il met sur pied la distribution de son prochain film, *Riddle Gawne*, il songe à Lon Chaney pour tenir le rôle du Méchant qui le combattra. Sceptique sur le bien-fondé de ce choix, le réalisateur Lambert Hillyer auditionne Chaney mais le juge « trop petit » pour faire bonne mesure en regard des dimensions de « l'Homme aux yeux clairs ». William Hart ne se laisse pas décourager : les artifices du cinéma peuvent aisément gommer cette incompatibilité physique. Et Chaney devient un pittoresque méchant face à l'ascétisme légendaire du plus célèbre héros de western du muet : Hame Bozzam, assasin du frère de Jefferson « Riddle Gawne », lequel fera justice au cours des ultimes minutes de cette bande de cinq bobines distribuée en France sous le titre éloquent du *Vengeur*.

La déterminante rencontre de Tod Browning

Après cet extra remarque, Chaney retourne chez Universal. Mais le film de la Paramount a été la première rupture de taille dans la grisaille de sa filmographie. Dirigé sans relâche par l'infatigable et prolifique Joseph de Grasse, il va maintenant avoir les honneurs d'autres « directors ». Entre septemmbre 1918 et janvier 1919, il travaille sous la tutelle de trois cinéastes dont deux au moins auront une influence certaine sur sa carrière : Allen Holubar, Rober Z. Leonard et surtout Tod Browning.

Allen Holubar est l'un de ces artisans obscurs que n'ont pas retenu les histoires du cinéma, mais dont l'autorité et le jugement imprimèrent une orientation précise à un Art encore en pleine expansion.

Né en 1889 à San Francisco, ancien acteur et metteur en scène de théâtre, il fut entre autre directeur artistique à l'Universal entre 1915 et 1919. Après avoir travaillé quelques temps à la First National jusqu'en 1922, il sera engagé à la Metro-Goldwyn-Mayer en 1923 et mourra prématurément l'année suivante. Son plus grand titre de gloire, outre un certain nombre de grandes fresques historiques pleines de noblesse et de libéralisme, sera sans doute d'avoir soutenu et épaulé Erich Von Stroheim dans la réalisation de ses premières œuvres.

Allen Holubar a dirigé une dizaine de films de Lon Chaney de 1915 à 1919. Les deux derniers et les plus célèbres se nomment *The Talk of the Town*, une comédie dramatique, et *Paid In Advance*, d'après une histoire de James-Oliver Curwood située au Klondyke. Tous deux interprétés en compagnie de Dorothy Phillips et William Stowell. Mais ce qui est important, c'est que Chaney ait été dirigé par ce cinéaste jouissant à l'époque d'une notoriété enviée auprès des professionnels du Septième Art pour sa maîtrise dans la conduite des foules, la qualité picturale de son organisation de l'espace, et le progressisme de ses évocations sociales.

Robert Z. Leonard, lui, a signé *Danger-Go-Slow*, le dernier film de Chaney de l'année 1918, une comédie romantique qu'il écrivit lui-même en compagnie de sa femme d'alors, l'actrice Mae Murray. Mais surtout, Lon Chaney a fait la connaissance, en Janvier 1919, de celui qui, six années plus tard, réalisera coup sur coup une dizaine de ses œuvres majeures, Tod Browning.

Né en 1882, Browning s'était enfui de chez lui dès l'âge de six ans pour suivre la troupe d'un cirque. Il était devenu tout naturellement bateleur puis clown. Cette vie lui a permis de faire le tour du monde. Il est arrivé à Hollywood en 1914, fort d'une expérience extraordi-

(3) « Présence du Cinéma » n° 22/23 (Automne 1966)

naire. Doué d'une imagination débordante, irrésistiblement attiré par l'étrange, le bizarre, il manifeste un intérêt passionné pour les situations mélodramatiques les plus folles que son talent de visionnaire va transfigurer en leur insufflant passion et authenticité. Browning, comme Chaney, est séduit, fasciné par les êtres marginaux. Et son tempérament généreux lui dicte de montrer que l'apparence physique parfois repoussante cache le plus souvent une sensibilité profonde, une soif d'être compris et aimé que l'incommunicabilité apparente rend encore plus déchirante...

The Wicked Darling (Fleur sans tache) réalisé en janvier 1919 est le premier film de Lon Chaney dirigé par Tod Browning, d'après une histoire d'Evelyn Campbell. L'acteur y campe un mauvais garçon amoureux d'une voleuse de diamants. La bande ne suscita guère de commentaires. Son importance historique se borne sans doute à cette rencontre.

Les deux hommes se retrouveront une seconde fois en janvier 1921, à l'occasion du tournage de *Outside the Law (Hors-la-loi)* dont le sujet s'inscrit mieux dans la mythologie de leurs obsessions communes. Lon Chaney y incarne à la fois le cynique gangster Black Mike Silva et le maître de Chinatown, l'énigmatique chinois Ah Wing. Au cours du dénouement dramatique, c'est Ah Wing qui tue Mike Silva d'un coup de révolver... Pour la première fois, le cinéma s'aventurait à faire apparaitre dans un même plan un acteur jouant deux rôles différents. Lorsque le Chinois fait feu sur le gangster, Chaney tire sur lui-même, mais la performance technique ne fut pas appréciée à sa juste valeur car la majorité du public pensa que, pour cette scène, le comédien était doublé dans l'un des deux rôles !

Adapté d'une histoire originale de Tod Browning lui-même, *Outside the Law* fut, de l'avis unanime de la critique, l'un des meilleurs drames policiers muets. Le cinéaste en réalisera d'ailleurs le remake parlant en 1930 : *Gentleman Gangster* avec Edward G. Robinson et Mary Nolan.

Mais plus encore que l'incontestable réussite du premier film noir de l'histoire du cinéma, *Outside the Law* acquiert une importance décisive en cimentant les relations d'amitiés de deux hommes dont l'imagination et le sens artistique s'épanouiront en une parfaite complémentarité. Cinq ans plus tard, l'association Chaney-Browning à son apogée permettra de sentir, comme le précise Stuart Rosenthal (4) « une affinité personnelle entre l'acteur et le réalisateur qui fut sans conteste plus profonde qu'un simple respect professionnel mutuel ».

5) VISAGES DE RECHANGES

Encouragé par le succès de *Riddle Gawne*, à partir de 1919, Chaney répond de plus en plus aux propositions diverses qui ne manquent pas de se manifester en dehors de l'Universal. C'est ainsi que, pour le compte de Thomas H. Ince à la Paramount, il personnifie un espion allemand dans *False Faces (Périlleuse mission)*, d'après « Visages de Rechanges » de L.J. Vance. Un titre prémonitoire. L'intrigue met en scène pour la première fois le « Loup Solitaire », le héros d'espionnage qui connaîtra au cours des années trente une copieuse postérité cinématographique...

Le film est signé Irvin S. Willat qui avait dirigé peu de temps avant le magicien Houdini dans le célèbre *The Grim Game (Le Comédien)*. Ancien opérateur, puis assistant de D.W. Griffith, Irvin Willat était passé réalisateur en 1916. Il allait devenir dans les années suivantes spécialiste de westerns spectaculaires et surtout de films d'aventures maritimes. Il dirigera notamment Lon Chaney en janvier 1923 dans la première version de *All the Brothers Were Valiant, (La force du sang)*, d'après le roman de Ben Ames Williams. Dans cette histoire de frères ennemis, l'un honnête et loyal, l'autre envieux et sans foi ni loi, Lon Chaney incarnera bien sûr le mauvais garçon face au héros joué par Malcolm McGregor.

Un film au titre prophétique : « Le miracle » !

Au milieu de l'année 1919, l'acteur a tout de même obtenu de l'Universal une augmentation de ses cachets. Mais si la compagnie s'est pliée de mauvaise grâce à ses exigences, elle n'envisage nullement de le garder sous contrat. C'est alors que survient sa grande chance : il est sollicité par le réalisateur George Loane Tucker pour passer une audition...

D'abord spécialiste des comédies sentimentales de Mary Pickford qu'il a dirigé en 1911 et 1912, George Loane Tucker a constitué sa propre compagnie affiliée à l'Universal l'année suivante. Avant d'être invité par le fondateur de la London Film à signer en Angleterre quelques longs métrages de prestige destinés à asseoir le renom de la maison de production naissante. Il a notamment réalisé *The Prisoner of Zenda* et sa suite, *Ruper of Hentzau* en 1914, ainsi que la première adaptation d'*Arsène Lupin* en 1915. A son retour aux Etats-Unis en 1917, il jouit d'un immense prestige.

Lorsqu'il contacte Chaney, il a l'intention de porter à l'écran une œuvre fort prisée de Franc Lucius Packard, « The Miracle Man ». L'auteur est un Américain d'origine canadienne, né à Montreal et dont l'ouvrage paru en 1914 obtint d'emblée un franc succès. Une pièce de théâtre en fut tirée. Le film de Tucker à son tour recueillera un succès encore plus important outre-Atlantique : ses bénéfices bruts atteindront la coquette somme de 2 500 000 dollars (pour fixer l'échelle, *Naissance d'une Nation* avait tout juste dépassé les deux millions de dollars).

Le sujet de *The Miracle Man (Le Miracle)*, par son inspiration mystique et sa volonté moralisatrice, fait preuve d'une grande originalité. L'histoire prend pour base les agissements d'une bande d'aigrefins qui exploite la crédulité d'une petite ville de province afin de s'enrichir. Tom Burke, le chef, imagine de se servir du Patriarche (« The Miracle Man ») pour collecter des fonds destinés à la construction d'une nouvelle chapelle. Le vieillard, grâce à sa personnalité charismatique, possède un ascendant singulier sur la foule.. Le plan de l'escroc consiste à simuler un miracle devant les habitants de la petite ville. A cet effet, l'un de ses complices surnommé « The Frog » (le Grenouille), affecte d'être atteint de paralysie déformante. Et lorsque la loque humaine est mise en présence du Patriarche, ses membres se dénouant, son corps acquiert une soudaine vitalité, et le scélérat retrouve peu à peu l'usage de ses jambes...

Avec Priscilla Dean et Wheeler Cakman dans « Outside the Law » (« Hors-la-loi », 1921).



Le vieillard, aveugle, ne se doute pas du rôle qu'on lui fait jouer. « Mais à en croire Frank L. Packard et George Loane Tucker », écrivent René Jeanne et Charles Ford (5), « il y a dans la sainteté un pouvoir de contagion auquel ni Tom ni les membres de sa bande ne peuvent résister et les voici qui, rougissant de leur coupable comportement, se repentent et, cédant aux exhortations du Patriarche, s'engagent sur la route du Bien. Après quoi, ledit Patriarche n'a plus qu'à s'éteindre doucement dans l'attendrissement général ».

(4) « Tod Browning » in « The Hollywood Professionnels »/Vol.4. The Tantivy Press (London)/A.S. Barnes (New York) ; 1975

Précisons que dans le remake de 1932 de Norman McLeod, *L'Homme aux Miracles*, le guérisseur mystique était au courant des agissements du gang d'escrocs et décidait de garder le silence pour ramener les mauvais garçons dans le droit chemin.

Lon Chaney au faîte de la notoriété

Quoiqu'il en soit, *Le Miracle* venait à son heure pour répondre au désarroi de l'Amérique alors en proie à la folie collective de l'évangélisation : la fin de la Première Guerre Mondiale marque en effet le début de cette invasion des vastes territoires de l'Ouest par une kyrielle de sectes mystiques aux buts et aux procédés les plus divers. « Sans doute cette histoire gonflée de bonnes intentions exige-t-elle de le part du spectateur une faculté d'acquiescement assez peu commune », précisent encore Jeanne et Ford, « mais elle était contée avec tant de bonne foi et se développait si naturellement dans une atmosphère de prêche presbytérien et de « Christian Science » qu'il aurait fallu être un mécréant pour y résister ».
George Loane Tucker, après ce coup de maître, ne devait plus réaliser qu'un seul film en 1921 avant de disparaître prématurément deux ans plus tard.
Pour l'heure, il avait donc choisi Lon Chaney pour lui confier tout naturellement le rôle de « la Grenouille », uniquement concevable pour un authentique contorsionniste. Tucker s'entretint un long moment avec l'acteur et lui demande de penser à une infirmité spectaculaire « de son crû » qui lui permette également une « guérison » photogénique... Le comédien a raconté qu'il réfléchit deux jours entiers avant de proposer au cinéaste un paralytique tordu, difforme et rampant sur le sol. La légende veut que Chaney exécuta la métamorphose telle qu'il la concevait devant le réalisateur et son équipe et enthousiasma son auditoire. L'engagement eut lieu sur le champ. A l'écran, la séquence au cours de laquelle il retrouve par la Foi l'usage de ses muscles et dénoue ses membres meurtris dans le jardin du Patriarche, est véritablement inoubliable.
Le succès retentissant du *Miracle* (l'un des deux meilleurs films de l'année avec *Broken Blossoms* de Griffith, selon le « New York Times ») catapulta Lon Chaney au faîte de la notoriété. Avec 125 dollars par semaine, il touchait alors son plus gros cachet. En proposant sa propre conception du personnage, l'acteur était enfin parvenu à prouver son aptitude à conférer un poids humain pathétique à des déshérités, des malades, des parias, des marginaux. Désormais, il pouvait prétendre au rang d'acteur de composition.

(5) « Histoire du Cinéma » (1895-1945). Tome III : « Le Cinéma Américain ». Robert Laffont /1955.

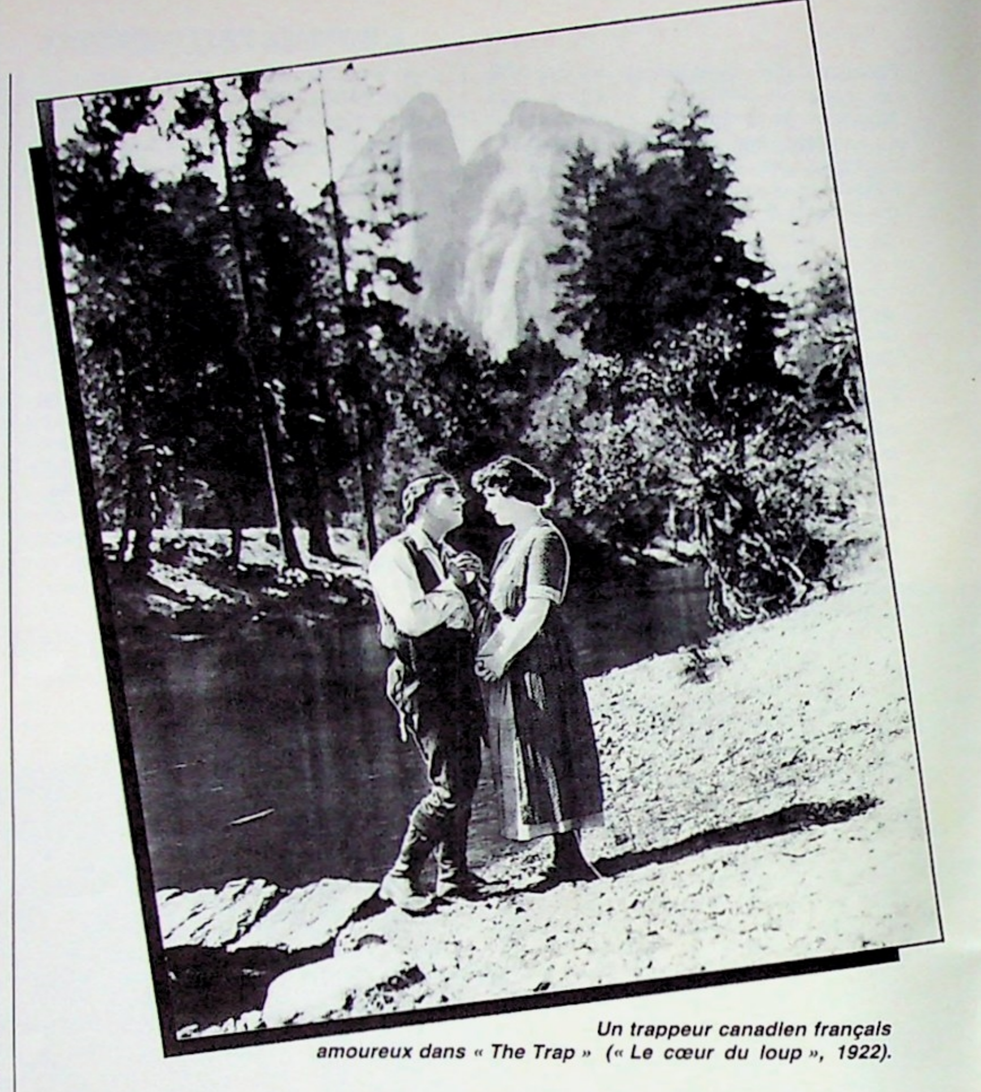


En Chinois dans « Bits of Life » (1921).

Avec Shirley Mason dans « Treasure Island » (« L'île au trésor », 1920).

6) DR. LON ET MR. CHANEY

Au début de 1920, Lon Chaney est devenu un comédien indépendant, un « free lance » comme disent les Américains. Il peut répondre à toutes les propositions qui ne vont pas manquer de se multiplier. Une liberté d'action qui va lui permettre de franchir aisément les ultimes degrés qui le séparent encore du statut de vedette. Car il n'est encore qu'un second plan. Reconnu certes. A la présence écrasante et qui risque souvent de voler l'attention dans les scènes où il apparaît. Mais la profession ne l'a pas encore admis au sein des plus hauts de son rang...
Pourtant — c'est un signe ! — W.S. Van Dyke le choisit pour seconder les premiers pas du boxeur Jack Dempsey au cinéma : *Daredevil Jack*, en 15 épisodes, sera le seul « serial » de sa carrière. A cette occasion, Van Dyke, qui réalise depuis 3 ans, gagnera cette réputation de « director » rapide, aidé en cela par les circonstances... Car Jack Dempsey est incapable de ... simuler un coup de poing pour la caméra ! Chaque « prise » ne peut donc avoir lieu qu'une fois, car les adversaires du champion du monde des poids lourds ne se relèvent jamais après la fin du plan...



Un trappeur canadien français amoureux dans « The Trap » (« Le cœur du loup », 1922).

Une collaboration inattendue : Lon Chaney et Maurice Tourneur

Autre fait notable, la rencontre de Chaney avec Maurice Tourneur, cinéaste d'origine française (il est né à Belleville en 1876) et qui bénéficie d'une grande considération pour son intelligence, sa culture, son raffinement et ses exigences. Après avoir débuté dans la réalisation en France en 1912, Tourneur a rejoint Hollywood en 1914. Dans un référendum de « Photoplay » en 1918, il a été cité au quatrième rang des cinéastes les plus grands du moment (derrière Griffith, Thomas Ince et Cecil B. de Mille).
Tourneur a d'abord dirigé Chaney aux côtés de Jack Holt, à la fin de 1919, dans *Victory (Le Secret du Bonheur)* d'après Joseph Conrad, un drame psychologique autour de six hommes et un femme réfugiés dans une île du Pacifique après un naufrage, et qui n'a recueilli qu'une attention limitée. Mais avec une nouvelle adaptation de *Treasure Island (L'île au Trésor)* de Stevenson, Tourneur a signé une œuvre finement ciselée, dense, à l'atmosphère étrange et à la très belle photo claire-obscure.
Charles Ogle, qui fut en 1910 le premier monstre de Frankenstein, incarnait Long John Silver. Et Tourneur a eu la surprenante idée de faire jouer le rôle de Jim Hawkins par une jeune fille, Shirley Mason, ce qui ajoute encore une dimension insolite. « *L'île au Trésor* fut, en tous cas », écrit Jean Mitry (6), « quant aux recherches d'expression picturale et plastique, le film le plus avancé tourné aux Etats-Unis, comparable aux meilleurs films allemands de la même époque, bien qu'il ne s'agisse en aucune façon d'expressionnisme... ».
Chaney y jouait deux rôles. Celui de Pew l'aveugle, spectral et repoussant, qui terrorise Jim Hawkins, et celui de Merry, un coupe-jarret sanguinaire.
Tourneur a enchaîné presque immédiatement avec un troisième film tourné en compagnie de Chaney, *The Glory of Love* que Zukor considérait à ce point raté qu'il refusa de le sortir ! Partiellement remonté, il sera tout-de-même distribué en Janvier 1923 sous le titre de *While Paris Sleeps (Quand la Ville Dort)*. Le procédé déplut souverainement à Maurice Tourneur qui quitta aussitôt la Paramount pour être temporairement engagé à l'Universal.
While Paris Sleeps est invisible. Est-il si mauvais que cela ? Ce n'est guère probable de la part de Tourneur. Il est possible que Zukor ait été rebuté par le sujet même, que l'on peut considérer comme l'une des premières incursions véritables du cinéma hollywoodien dans l'Horreur. Chaney incarne en effet un sculpteur rendu fou par l'amour sans espoir qu'il porte à une jeune Américaine (la scène se passe à Paris). Il s'assure la complicité du propriétaire d'un musée de cire pour kidnapper son rival, un touriste américain de passage dans la capitale. Mais le jeune homme sera sauvé in extremis de la torture et de la mort...
Le film suivant, *Nomads of the North (La Forêt en Feu)* de David M. Hartford, mérite l'attention. Il s'agit d'une nouvelle adaptation d'un roman très prisé de James-Oliver Curwood situé dans le Grand Nord canadien. Chaney remporte une fois encore un succès d'estime pour sa composition d'un trappeur d'origine française et — une fois n'est pas coutume ! — sympathique. Attachant et bien mené, cet excellent film d'aventures se termine par un gigantesque incendie qui fit sans doute beaucoup pour sa réputation.
Survient alors l'offre inattendue de Samuel Goldwyn. Une proposition si flatteuse que l'acteur ne pensait pas encore en être digne. C'est pour lui l'événement de cette année 1920 et l'ultime pas de géant dans sa carrière : il demande 500 dollars par semaine, timidement, prêt à réduire ses exigences si la nécessité s'en fait sentir. Mais son prix ne sera pas discuté une seconde.
Car il est « l'homme du rôle » : dans l'esprit du réalisateur Wallace Worsley, personne d'autre n'est capable d'incarner Blizzard le criminel infirme qui

(6) « Maurice Tourneur ». Anthologie du cinéma n° 36 (1968).

SUITE PAGE 66



« Lecteur assidu de l'E.F. depuis le n° 1, je suis toujours agréablement surpris par sa qualité. Une de mes rubriques préférées est celle consacrée aux bandes originales de films. A ce propos, je trouve que Bertrand Borie ne s'est pas montré assez sévère avec la soi-disante édition discographique de *Blade Runner*, car cet album est un objet inutile, comme notre société en produit avec prédilection, inutile parce que médiocre et reprenant sans génie une musique sublime. De la partition originale, il ne subsiste rien, à part peut-être le « Main Title ». L'univers sonore de Vangelis est un univers personnel, très difficile à interpréter par de vulgaires musiciens. Pourtant, la partition originale comportait nombre d'excellents moments. La musique de *Blade Runner* est d'ailleurs peut-être à ce jour la meilleure partition musicale de Vangelis, la plus riche, la plus émouvante, la plus étrange... et surtout la meilleure musique de film de 1982 !
Alors, espérons qu'un jour le disque original sortira avec Vangelis au clavier, pour nous replonger avec délice dans l'atmosphère de ce superbe film ! »

Pascal Lacharrière, 59 Marcq-en-Barœul

« Quelle honte » cette critique de *Dar l'invincible* dans l'E.F. n° 34 !
The Beastmaster est de loin le film le plus réussi d'heroic-fantasy ; *Conan le barbare* ne lui arrive même pas à la cheville. Le seul reproche que je puisse faire est indépendant du film puisqu'il s'agit du choix désuet du titre français. N'oublions pas que *Dar...* n'est pas une imitation du film de John Millius, puisque le projet de Don Coscarelli est antérieur à celui de *Conan*.

Le film de John Millius n'est qu'une suite d'exagérations peu croyables. Cela va de la musculature d'Arnold Schwarzenegger jusqu'aux combats lourds et sanglants, en passant par la niaiserie du personnage de Conan et la fougue masculine de Sandahl Bergman. Si l'histoire proprement dite de *The Beastmaster* n'est pas plus remarquable que celle de *Conan*, Don Coscarelli possède le mérite d'avoir fait un film nuancé, qui ne tombe à aucun moment dans l'excès. Les muscles de Marc Singer ne font pas l'effet d'être le fruit d'une « gonflette » entretenue. Les combats sont splendides. Je retiendrai plus particulièrement celui de la fin se passant en avant-plan d'une rivière de feu. Dar manie l'épée avec souplesse et dextérité. L'hémoglobine ne coule pas à flots, elle est présente juste là où il faut et en quantité raisonnable.

En ce qui concerne le jeu des comédiens, Dar n'est peut-être pas un personnage plus intelligent que Conan, mais Marc Singer lui confère une sagesse, un calme et une noblesse (Conan ne possédait que la violence) ainsi qu'une virilité suffisante qui s'apparentent à la sauvagerie chez Conan. Tanya Roberts est beaucoup plus féminine que Sandahl Bergman. La femme n'est pas faite pour être l'égale de l'homme mais son complément !

Le « jeu » des animaux donne au film une dimension plus... humaine ! Les vols de l'aigle sont, paradoxalement, admirables, les deux mangoustes adorables, et le gros matou « félin » à souhait.
Tout cela serait intéressant si cette lettre pouvait paraître, car il est toujours plus juste de se faire une opinion en ayant entre les mains le pour et le contre ».

Cécile Lorit,
95160 Montmorency.

Suite page 65

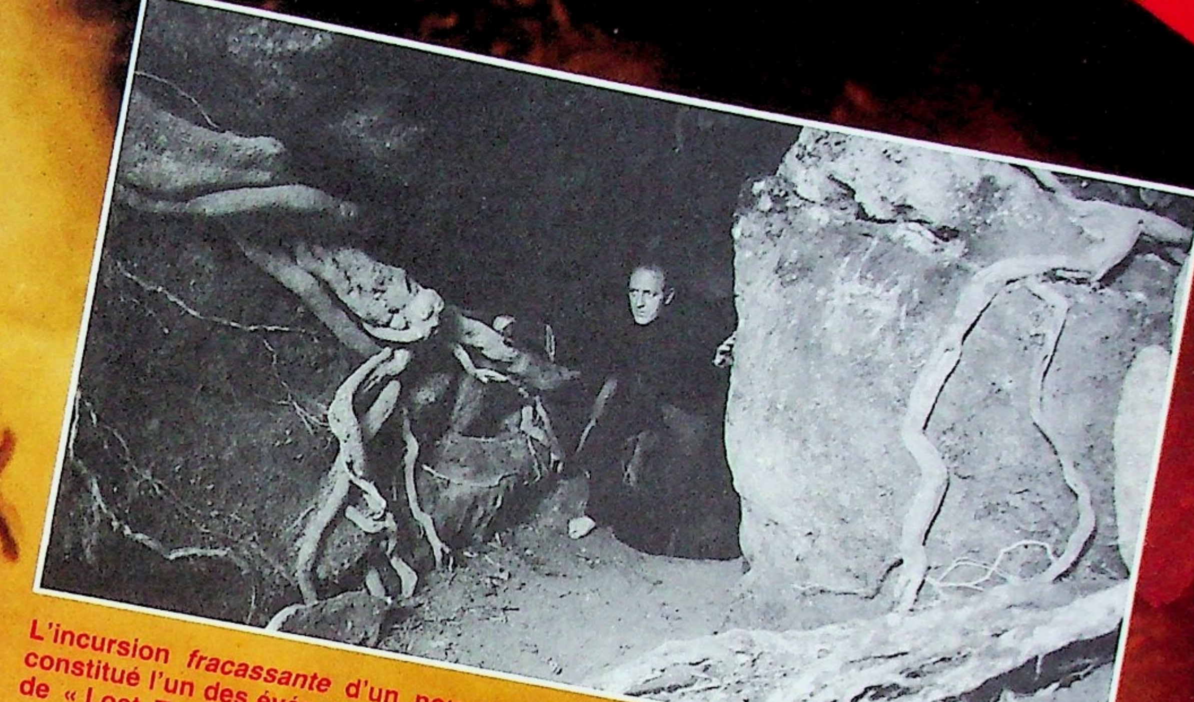
CANNES 83 / LE



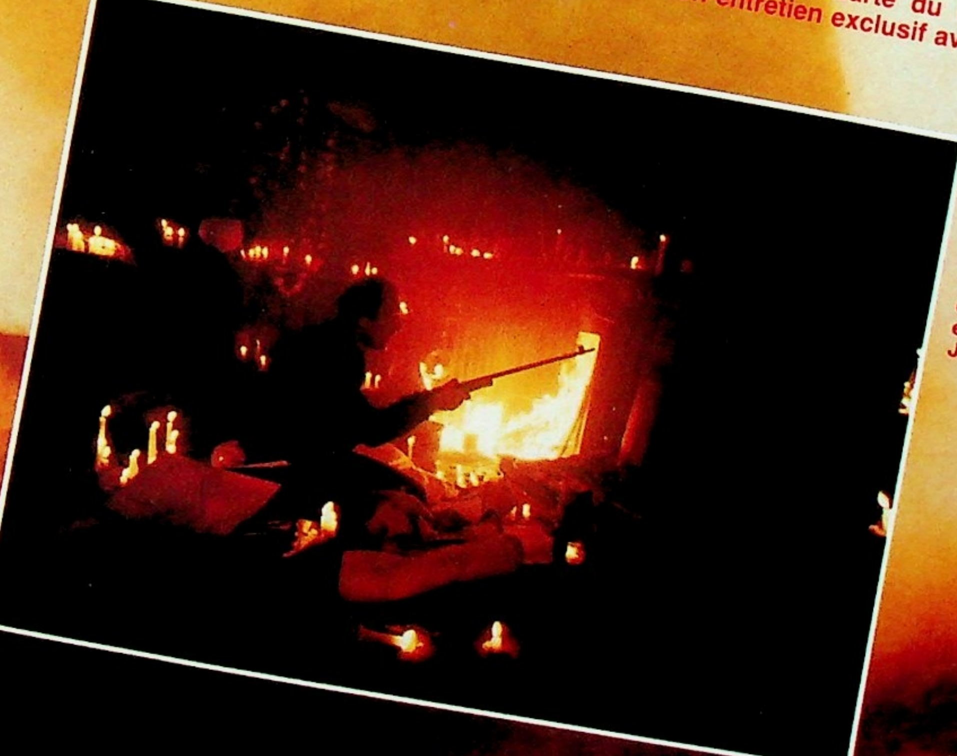
LE CINEMA FANTASTIQUE

FANTASTIQUE

DEUXIEME PARTIE



L'incursion *fracassante* d'un nouveau continent sur la carte du fantastique aura constitué l'un des événements de Cannes 83. Un entretien exclusif avec le réalisateur de « Lost Tribe ».



John Bach et Darien Takle, dans un thriller psychologique d'un style différent, mis en scène avec efficacité par John Laing.

DE NOUVELLE-ZELANDE :

THE LOST TRIBE

CRITIQUE

Presque totalement inconnu en France, le cinéma néo-zélandais fit cette année à Cannes un passage très remarqué du public et des professionnels, grâce à deux longs métrages qui se révélèrent particulièrement convaincants. *Utu*, sélectionné pour la Compétition Officielle et *The Lost Tribe* présenté dans le cadre du Marché. De par les multiples éléments fantastiques auquel il se réfère, ce dernier s'inscrit de manière originale dans le genre qui nous intéresse. Sur le canevas d'un thriller au suspense soutenu, John Laing a greffé divers facteurs fantastiques tels que prémonition, télépathie, malédiction, etc.

Un professeur en anthropologie quitte sa femme et sa petite fille pour s'installer sur une île de macabre réputation, où il veut étudier la vie et les mœurs d'une ancienne tribu à laquelle il entend consacrer le sujet de sa prochaine thèse. Au jour fixé pour son retour sur le continent, le pêcheur qui l'avait accompagné sur l'île, revient afin de le ramener vers la civilisation. C'est en vain qu'il va chercher Max Scarry, seul un hostile silence répondra à ses appels, tandis que l'état d'abandon profond de l'unique cabane de l'île l'incite à supposer que Max a définitivement disparu. Alertée par les autorités, l'épouse de Max décide de se rendre sur l'île afin d'y retrouver les traces de son mari. Edward, le frère jumeau de Max l'accompagne, inquiet de cette curieuse situation qui à ses yeux évoque irrésistiblement les habituelles plaisanteries de mauvais goût dans lesquelles son frère excelle. Dans le même temps, la police découvre le cadavre d'une jeune prostituée assassinée peu auparavant dans un hôtel du continent. Après une brève enquête, le portrait-robot du tueur révèle une surprenante ressemblance avec Max (à moins que ce ne soit Edward) ! Ce fait semble vouloir confirmer l'inquiétante réputation relative à la personnalité de ce frère, qu'Edward tient à revoir à tout prix. Arrivé sur l'île avec sa belle-sœur, il décide d'y passer une nuit à l'abri de la cabane. Une nuit dont les mystères vont engendrer une terreur qui présidera à une déroutante conclusion.

Cette curieuse histoire de haine et de mort qui met en scène deux authentiques jumeaux figurant chacun des forces opposées n'est pas sans évoquer par bien des aspects *La fièvre de l'or*. Outre la présence des deux principaux protagonistes représentant l'éternel combat des forces du Bien et du Mal s'affrontant et se juxtaposant jusqu'à se confondre, *The Lost Tribe* se situe dans un contexte similaire et fait intervenir des facteurs extérieurs identiques.

A l'endroit où Charlton Heston tentait d'exploiter la nature pour en extraire l'or qu'il convoitait, John Bach viole les secrets qu'elle abrite pour essayer de s'en approprier les mystères. Dans les deux cas, et bien que de façon différente, la nature triomphe et s'octroie le sang de l'intrus pour apaiser sa soif de vengeance. Mais à l'encontre du précédent qui se présentait surtout comme un grand film d'aventures, *The Lost Tribe* baigne dans un climat de malaise et d'étrangeté qui en fait un spectacle plus intimiste. Habilement manipulé par un scénario aux multiples méandres, le spectateur remet souvent en question l'existence réelle de ces deux frères et opte davantage pour un dédoublement de personnalité devenant lui aussi douteux de par la présence de l'enfant. La petite fille de Max est assurément le seul lien justifiant l'existence de ce père-fantôme. Elle est tout au long du récit le récepteur télépathique des évènements qui s'y déroulent, les précédant même parfois, au gré de prémonitions qu'elle traduit avec une assurance et une lucidité stupéfiantes. L'enfant retrouve donc ici le rôle d'élection qui lui échoit au sein du cinéma et de la littérature fantastique.

Intensifiant l'ambiguïté qui régit les rapports entre ces deux frères, intervient cette séquence de relation amoureuse entre Edward et sa belle-sœur dont l'affection lui fut ravi quelques années auparavant par Max. Néanmoins, cette scène et la présence du portrait montrant les deux frères côte à côte ne parviennent guère à lever le doute qui s'est infiltré dans l'esprit du spectateur. Edward et Max existent-ils toujours, ou bien l'un n'est-t-il que la projection du cerveau malade de l'autre ? Les séquences de lutte sur l'île sont-elles le fruit de la réalité ou la visualisation d'un cauchemar ? Toutes les interprétations demeurent plausibles jusqu'à cette fin insolite qui achève de jeter le trouble et la confusion chez le spectateur auquel on refuse le droit de partager la complicité qui unit les protagonistes.

Effleurant plusieurs thèmes fantastiques (dont bien sûr celui du double), *The Lost Tribe* ne les approfondit jamais totalement, ce qui peut sembler regrettable. En effet, John Laing conduit avec beaucoup de soin et de dépouillement son film à la manière d'un thriller psychologique auquel il confère cependant quelques effluves mystérieuses. De cette démarche, résulte un produit passionnant et *différent*, que l'on découvre avec une attention intense et progressive, qui jamais ne s'estompe. Les merveilleux paysages sauvages et naturels de la Nouvelle-Zélande prêtent leur cadre magique à cet affrontement où se distingue John Bach dans une très convaincante interprétation du double rôle des frères Edward.

Une intéressante incursion dans le genre, pour la Nouvelle-Zélande, qui nous avait offert l'an dernier dans le cadre de ce même Festival deux différents visages du Fantastique avec *Scarecrow* et *Battletruck*. Peut-être les prémices d'un cinéma dont l'intelligence et l'originalité pourraient bien rejoindre celles d'un autre pionnier, l'Australie !

Cathy Karani

Nouvelle-Zélande 1983. Réal. : **John Laing.** Ph. **Thomas Burstyn.** Mus. : **David Fraser.** Dir. art. : **Gerry Luhman.** Prod. : **Meridian Films/The Film Investment Corporation of New Zeland Ltd/The New Zeland Film Commission.** Int. : **John Bach** (Edward/Maxwell Scarry), **Darien Takle** (Ruth Scarry), **Don Selwyn** (Sergent Swain), **Martyn Sanderson** (Thorne), **Emma Takle** (Katy), **Ian Watkin** (Mears), **Terry Connoly** (Inspecteur Ford). Couleurs 114 mn.

Sur une île inquiétante, un climat de terreur s'instaure...

Entretien avec John Laing réalisateur de THE LOST TRIBE



« La tribu perdue est le symbole d'une réalité disparue... »

Quels ont été vos débuts dans le cinéma ?

J'ai commencé en réalisant des documentaires en Nouvelle-Zélande, pour un organisme gouvernemental, le National Film Unit, puis j'ai travaillé à la B.B.C., à Londres, avant de partir pour Montréal ; là, j'ai été monteur et réalisateur sur plusieurs produits de l'Office National du Film, pendant cinq ou six ans. C'est après tout cela que je suis revenu en Nouvelle-Zélande, pour y réaliser mon premier film, *Begond Reasonable Doubt* — présenté au Marché du Film, à Cannes, voici deux ans. Du moins mon premier film important, puisque j'avais déjà assuré deux réalisations au Canada.

Pour* The Lost Tribe*, vous avez été à la fois scénariste et réalisateur. Qu'est-ce qui vous a donné l'idée du film ?

C'est une histoire originale qui, en fait, est le fruit de la combinaison de trois idées que j'avais dans l'esprit depuis un moment déjà. La première était l'histoire d'un chercheur d'or qui a disparu jadis dans le secteur où a été tourné le film, et où traînaient un certain nombre de superstitions sur des esprits qui rôdaient dans la nuit, qu'on pouvait écarter par des lumières, des chandelles, etc. C'est une histoire vraie, qui remonte au XIXe siècle.

La seconde est un élément qui m'a toujours intrigué, passionné : le problème des rapports d'identité, de pensée, de destinée qui peuvent exister entre deux vrais jumeaux. Des études scientifiques prouvent que deux jumeaux élevés dans des pays différents, au sein de cultures différentes, présentent pourtant bien des points communs dans les goûts, la pensée... voire dans les destinées, les problèmes de santé qui, même lorsqu'ils ne sont pas rigoureusement similaires, affectent pas exemple les mêmes parties du corps... et mon idée, c'était que si l'un deux est capable de manipuler cette personnalité commune, il peut, par là même manipuler l'autre !

Et c'est tout à fait ce qu'il se passe dans le film... ?

Oui. Je crois qu'à la fin, on se rend compte que l'obsession dont a été victime Edward est quelque chose que Max a délibérement provoquée, cultivée et fait monter chez son frère jumeau.

Et la troisième source ?

C'est en rapport avec le problème précédent. C'est l'idée que les attirances sentimentales peuvent devenir une source de conflit entre deux jumeaux, car elles ont toutes les chances, pour des raisons génétiques, de les porter à aimer la même personne si la situation s'y prête - à condition d'admettre que l'aspect génétique entre aussi dans l'origine des goûts amoureux, sexuels, etc. Ce qui est fort probable à mon sens. Mais ce qui m'intéressait surtout, à ce niveau, c'était de montrer comment l'être aimé, à son tour, peut être manipulé, parce qu'il — ou elle, dans le cas du film — ne saisit pas du tout le problème sous cet angle.

Combien de temps avez-vous travaillé sur le scénario ?

J'avais les trois éléments en tête depuis longtemps, mais c'étaient trois histoires différentes pour moi, trois scripts différents : un récit d'aventure, un drame psychologique et une histoire de disparition, de mystère. C'est de façon très soudaine, sans que je sache vraiment pourquoi, qu'au bout de trois ans l'idée m'est venue que les trois histoires allaient ensemble, que j'ai saisi le lien qui pouvait les unir, et que les ai réunies en un seul script. Et là, cela a été très vite. J'y ai travaillé deux mois, pour un budget... disons, moyen. Le film a été terminé juste pour Cannes.

Dans votre façon de conduire l'intrigue, vous mêlez les genres. Mais on note certaines influences. Hitchcock par exemple. Qu'en pensez-vous ?

Je suis tout à fait d'accord : dans la technique générale d'exposition, il y a un certain nombre de choses qui m'ont été inspirées — plus ou moins consciemment — par des réalisateurs comme Hitchcock — notamment la solitude du personnage qui attend en vain, et à qui les choses arrivent quand il ne les attend pas. J'avoue que j'ai toujours admiré Hitchcock. Mais il faudrait aussi citer le film noir, avec des œuvres comme *Double Indemnity (Assurance sur la mort)* de Wilder. Et l'un de mes écrivains préférés est Raymond Chandler...

Peut-on aller jusqu'à voir dans l'intrigue de* The Lost Tribe *un discret hommage au film noir ?

Certainement, oui, même si c'est plus instinctif que réellement volontaire.

Vous multipliez les éléments qui relèvent du fantastique et de l'épouvante. Pourquoi, parti comme vous l'étiez, avez-vous opté pour le thriller insolite, et non pour un film résolument fantastique ?

Ce que je voulais, c'était faire un film qui commence dans la réalité pour évoluer très lentement, très graduellement vers une situation fantastique, ou du moins perçue comme telle. Ce passage d'un style à l'autre m'intéressait beaucoup et je crois que c'est en un sens très réaliste, très près de la vie. Combien de fois se trouve-t-on devant des situations bel et bien réelles, avec pour seule réaction : « Mais, c'est impossible ! ». Partir d'une situation réelle pour, par des moyens purement cinématographies, suggérer que quelque chose se passe, dont on ne sait ce que c'est, mais qu'on ressent profondément : voilà l'élément fantastique par excellence, selon moi. Et les personnages eux-mêmes ne sont pas conscients du fait que leur existence subit à son tour cette métamorphose..

Sauf le policier, peut-être... ?

Oui, c'est vrai, car lui est là en observateur. Il y est contraint, et en même temps il est incapable de faire quoi que ce soit. Il sait que la tribu a existé, et il voudrait, par tous les moyens, stopper le sacrilège perpétué par ceux qui vont troubler le site. Mais en même temps, comme policier, il a le devoir de sauver la vie des personnages.

Dès le début, vous accordez beaucoup d'importance aux objets, dont certains insolites, comme l'amulette. Que représente-t-elle ?

C'est un symbole de mort. Le lézard est traditionnellement considéré dans la culture Maori comme un intermédiaire entre le monde réel — celui de la vie — et le monde souterrain, parce qu'il court sur le sol, qu'il rampe parmi les rochers...

Le motif de l'affiche lui-même est fantastique. Est-ce vous qui l'avez choisi ?

Oui. J'ai même travaillé avec le dessinateur !

Il y a aussi quelque chose d'épique dans la façon dont l'histoire se resserre progressivement autour de deux personnages pour obtenir leur affrontement final...

C'est tout à fait intentionnel, et cet aspect est un de ceux sur lesquels repose le plus le crescendo du film dont je parlais tout à l'heure.

Mais finalement, qu'est-ce que cette « tribu disparue » ?. Elle donne son titre au film, qui tourne tout entier autour d'elle. On en attend les manifestations, mais elle demeurera jusqu'au bout totalement inexistante.. N'est-ce pas aussi un symbole ?

Elle le devient, à la longue, c'est sûr, mais un symbole basé, comme je vous le disais, sur une réalité disparue. C'est toutefois, en fait, plus compliqué que cela : mon archéologue, en pénétrant dans les lieux, a mis en mouvement certaines forces — du moins est-ce une hypothèse à laquelle je n'apporte pas de réponse. Et à la limite, à la fin, quand il revient pour tuer son frère jumeau, par rapport à l'entité qu'ils forment tous deux, il se présente un peu comme quelqu'un d'autre. Cela peut être considéré comme la conséquence directe de son intrusion dans un monde qu'il ne comprend pas et dans lequel il n'a pas sa place. Mais il est certain que la tribu disparue prend une dimension particulière dans l'esprit des spectateurs, car eux ne savent pas qu'elle a une origine historique. Mais j'ai volontairement laissé cela en suspens, car je crois qu'il faut tenir un juste milieu entre le mystère et la solution, si l'on veut que le premier conserve tout son impact.

La musique semble avoir fait l'objet d'un travail très attentif. Elle tient une large place, est souvent conçue pour être monotone, sauf en certaines séquences précises, comme lorsqu'Edward se retrouve seul sur l'île...

Tout à fait juste, car c'est le moment crucial de la destinée d'Edward : il en est à un point de non-retour, et la musique, tout comme l'image, crée l'idée d'une tension qui monte soudain - comme s'il n'était plus seul, qu'on l'observait. C'est toute une atmosphère, en fait. Et c'est, sur un autre ton, ce que j'ai demandé aussi à David Fraser, le compositeur, pour le reste du film : une présence, plus exactement, une atmosphère dans laquelle on perçoit confusément une présence. Fraser avait déjà fait la musique de *Beyond Reasonable Doubt* : c'était une partition très différente, très symphonique. Alors que là, il n'a travaillé qu'au synthétiseur. Il a suivi l'écriture du scénario, les rushes. On a parlé ensemble de toutes les scènes, et on a essayé ensemble les musiques sur chacune. Selon moi, la musique doit être dans un film comme beaucoup d'autres éléments - les caméras par exemple : on doit en sentir puissamment les effets, le langage, mais pas la « voir ».

Et la petite fille... ?

Elle est, dans la réalité, la fille de la comédienne... (rires).

Elle constitue le point culminant d'un trait qui appartient à d'autres personnages : la faculté de prémonition...

Elle est un élément fantastique, mais qui s'inscrit dans un contexte plus large. Pour ce qui est des deux frères, on revient à notre idée de départ, puisque je me suis basé sur le fait que les relations génétiques créaient des relations psychologiques. Cela s'applique également à la fille. Mais ici cela prend une dimension fantastique, notamment par le fait qu'Edward anticipe en songe sa propre mort, mais vue par les yeux de son frère... ce qui est, je crois, assez original.

Au début surtout, vous faites progresser votre action très lentement : est-ce volontaire pour ce film, ou est-ce un effet de votre style ?

Non, cela participe de mon intention, dans le film, d'introduire un rythme qui va en s'accélérant, en rapport avec le crescendo dramatique et la montée de l'atmosphère. Ces éléments vont s'accumulant, se compliquant, s'inter-pénétrant, pour exploser à la fin. D'où la nécessité, selon moi, de ce contraste.

Et le personnage de la call-girl qui est tuée au début ?

Elle est à sa façon partie intégrante du personnage de Max, et le point de départ de la situation extrême dans laquelle se trouve soudain plongé Edward. C'est en outre l'un des éléments qui jouent considérablement dans le déclenchement et la montée de l'obsession d'Edward. Cette fois, c'est une affaire de mort. Et par sa mort, la call-girl devient, avec la femme de Max, et avec l'amulette, un lien supplémentaire entre les deux frères. Tout comme, également, le message sur la glace, dans la cabane, et d'autres encore...

Les pendentifs, dans la cabane toujours, qu'on entend parfois de façon si artificielle, comme s'ils devenaient un leit-motiv sonore, en sont un eux aussi ?

Oui, tout à fait, et c'est vrai que c'est presque un leit-motiv.. Ils contribuent à l'angoisse et sont un peu, à leur manière, la présence de Max...

Etes-vous vous-même intéressé par l'archéologie ?

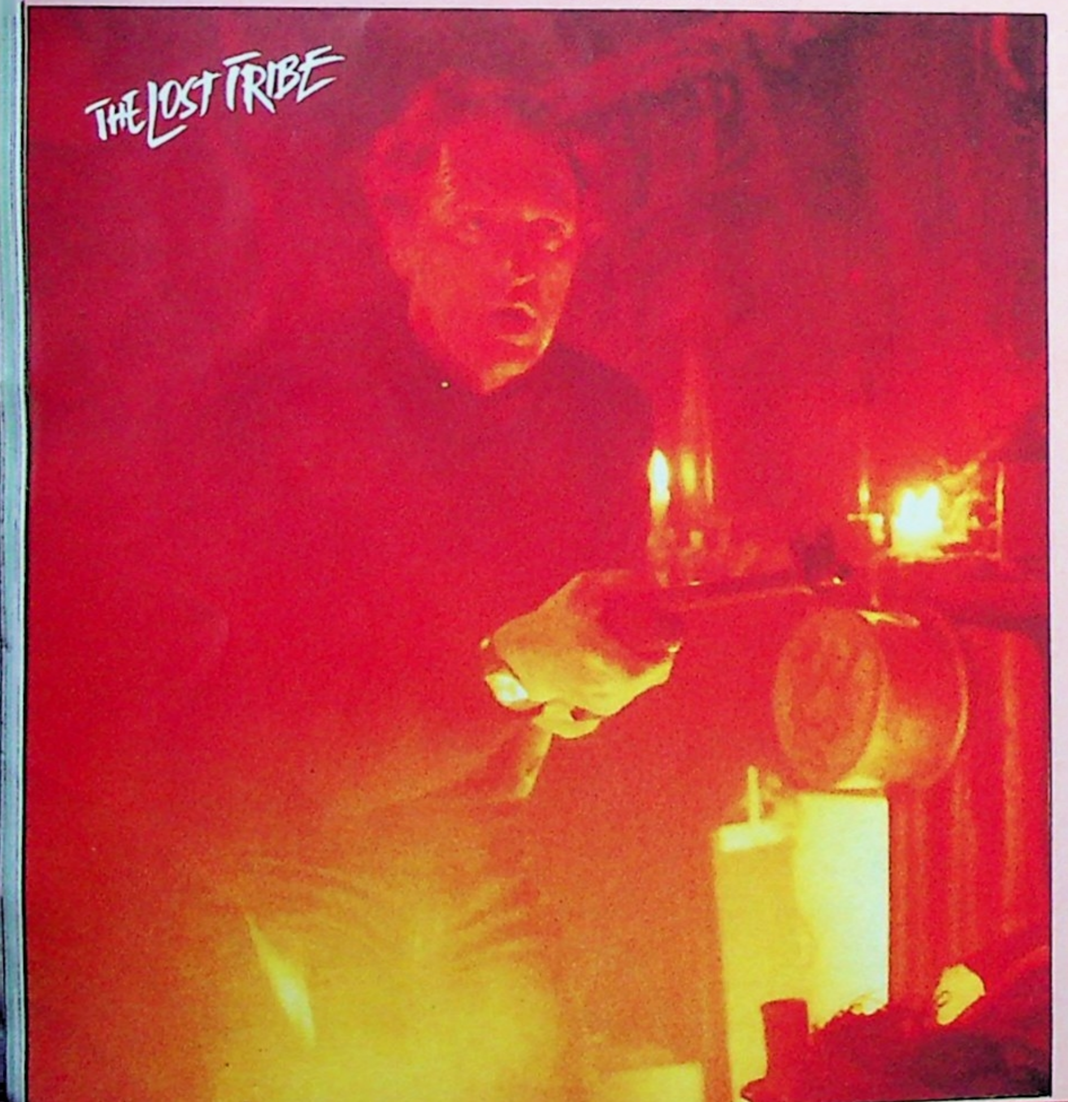
Beaucoup ! J'avais même songé à en faire. Je suis fasciné par certaines découvertes, par le fait que le temps conserve tout cela, et par le métier lui-même et ses prolongements, qui conduisent des gens à reconstituer des civilisations entières à partir d'objets, de détails parfois infimes... peut-être se trompent-ils parfois, mais finalement cela n'enlève rien à la part de rêve qu'ils engendrent.

Depuis quelques années, on parle de plus en plus de la Nouvelle-Zélande en matière de cinéma. Quelle est la situation de ce pays sur ce point ?

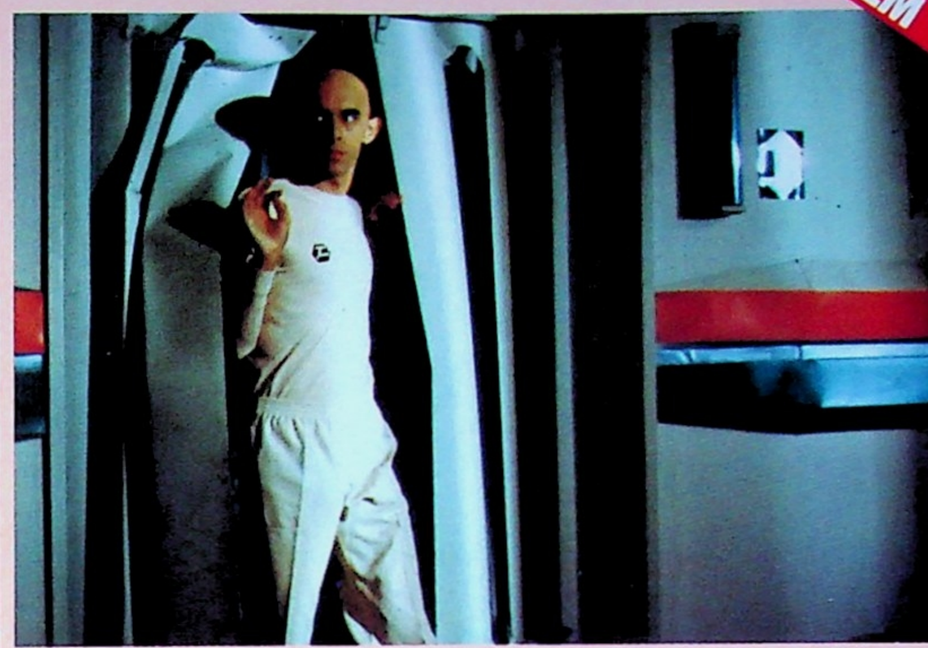
C'est un paradoxe qu'un pays d'environ trois millions d'habitants tourne jusqu'à cinq longs-métrages par an ! C'est surprenant. Je crois que cela provient en particulier du très grand enthousiasme des gens qui font le cinéma chez nous. Et puis, de plus, les films se vendent bien à l'extérieur, et c'est très stimulant. Il n'est pas non plus impossible que nous ayions d'autre part indirectement bénéficié de l'engouement récent pour le cinéma australien. Et il y a aussi le fait que les films tournés en Nouvelle-Zélande sont soutenus par l'Office National du Film, aussi bien pour leur préparation, pour leur réalisation que pour leur vente. C'est en grande partie à cet organisme que nous devons d'avoir une ouverture sur le marché mondial.

Propos recueillis et traduit par
Bertrand Borie

Un dédoublement de la personnalité ? Un jumeau diabolique ?... Autant d'éléments d'interrogation pour le spectateur, victime d'un suspense allant crescendo...



ANDROID


Don Opper, mime extraordinaire, est la révélation de cet excellent film de science-fiction.

Dernière-née des productions New World Pictures, *Androïd* (1) se révèle également comme le film le plus intéressant issu de cette compagnie depuis fort longtemps. Délaissant le sexe et la violence qui caractérisaient *La Galaxie de la terreur* ou *Mutant*, Roger Corman a, semble-t-il permis à Aaron Lipstadt, qui réalise ici son premier long-métrage (il fut assistant-réalisateur sur *Mutant)* de mettre en scène une œuvre passionnante de bout en bout. Jonglant avec un budget très réduit, Lipstadt s'est même offert le luxe de commettre un véritable petit « film d'auteur » : le scénario, porté par une direction d'acteurs remarquable, primant sur des effets spéciaux habituellement surabondants dans les œuvres engendrées par la New World. Nul doute qu'après un tel film, on entende à nouveau parler d'Aaron Lipstadt !

Le cadre d'*Androïd*, c'est une station orbitale isolée dans l'espace et dirigée par le Docteur Daniel (Klaus Kinski) assisté de l'androïde Max 404 (Don Opper). Vivant seul avec le docteur depuis que les androïdes, suite à une rebellion, sont proscrits de la Terre, Max trompe une solitude qui le hante en manipulant des jeux électroniques sur son récepteur vidéo. L'affection, il ne la connaît que grâce à deux petits robots de métal qu'il garde toujours auprès de lui, et l'amour ne le captive qu'au travers de programmes vidéo d'éducation sexuelle qu'il visionne en secret. L'arrivée impromptue d'un groupe de prisonniers évadés va bouleverser la petite vie de la station. Fasciné par une jeune prisonnière, le Dr Daniel pense l'utiliser pour ses expériences, mais Max, comprenant que la vie de la jeune femme est en danger, va tenter l'impossible pour la sauver. Max sait, de toutes façons, que le Dr Daniel s'apprête à le déconnecter d'un jour à l'autre, car il vient de créer un androïde atteignant la perfection. Max n'a donc plus rien à perdre et va se rebeller contre son maître et géniteur...

Mais Max se révolte avant tout pour montrer l'humanité profonde qui le caractérise, et l'accable. Il est un androïde dans un monde d'humains où ses semblables n'ont le droit que d'être utilisés pour ce qu'ils sont — des machines — jusqu'à ce que naissent des modèles plus perfectionnés. Les hommes ont commis une grande erreur en dotant Max 404 d'affectivité : non seulement, il pense, mais il est aussi capable d'émotions et donc, de ne plus se comporter rationnellement. D'autres films avaient déjà exploré ce sujet, celui des cerveaux mécaniques des androïdes, *(Blade Runner)* et montré la folie qui pouvait s'emparer d'humains isolés dans l'espace *(Dark Star, Outland)* mais rarement le cinéma nous avait offert le cruel spectacle d'un androïde luttant désespérement seul pour sauver sa vie et se mentir à lui-même en se croyant humain. A cet égard, l'une des grandes réussites du film est la création de Don Opper (également co-scénariste d'*Androïd)*, bouleversant, malgré ses gestes saccadés et son regard glacé. Derrière ce masque métallique et son comportement de robot, on devine à chaque instant un désarroi qui fait parfois place à la panique. Max 404 laisse continuellement entrevoir à travers ses yeux étrangement beaux un chagrin qu'il ne peut communiquer par un vocabulaire qui lui est, de toute façon, limité. Le talent de Opper (et de la direction d'acteurs de Lipstadt) est d'exprimer visuellement ses émotions dans le film et d'arriver à les communiquer avec brio aux spectateurs, de dévoiler également le lent retournement de situation lorsque Max, d'éternelle victime va décider de prendre son avenir en mains, n'hésitant pas à abattre un vaisseau spatial composé d'une patrouille à la recherche des fuyards.

Androïd n'est donc pas essentiellement un film d'action, encore moins une parodie de science-fiction comme l'ont cru certains, mais bel et bien une tragédie de l'espace superbement contée et servie par des comédiens remarquables. Klaus Kinski, dont il s'agit là du premier film de SF de sa carrière, campe à merveille le savant-fou de service, utilisant au mieux le regard fascinant et les intonations caractéristiques d'une voix et d'un visage qui ont sauvé bien des films de désastres inéluctables.

Androïd est également, à l'instar, des productions New World de SF, un film splendide à *regarder* : les décors élégants sont servis par une photographie d'une grande finesse, des couleurs admirables et des effets spéciaux grandioses. Le film a beau reposer essentiellement sur la psychologie des personnages, il semble que les techniciens des studios de trucage de la New World ait fait ici de leur mieux pour se hausser à la hauteur de la mise en scène, et, au risque de choquer certains, les miniatures, mattes et transparences de *Androïd* égale celles des plus grands spécialistes en la matière. Une mention particulière à la partition de Don Preston, ancien musicien de Frank Zappa, et qui a su traduire avec ses synthétiseurs les nombreuses émotions exprimées dans ce film.

Outre *Blade Runner*, *Androïd* fait référence à d'autres grands classiques du cinéma de science-fiction tels *Metropolis* et de la *Fiancée de Frankenstein* lorsque Klaus Kinski décide de concevoir un androïde femelle pour créer un nouvelle race. Par ailleurs, Don Opper, mime extraordinaire s'est sans doute inspiré du personnage (re)créé par Karloff dans sa trilogie des *Frankenstein*. Mais *Androïd* demeure avant tout, et même si son maigre coût devrait le classer impitoyablement dans les films de série B, un grand film de science-fiction, original, mais aussi captivant de par les multiples « coups de théâtre » que recèle l'intrigue — un film qui pourrait servir d'exemple aux superproduction futures de science-fiction avant qu'elles ne se précipitent, tête baissée, dans de quelconques gouffres financiers, vides de cette profonde humanité qui émane de *Androïd*.

Robert Schlockoff

(1) Signalons, chez M.P.M., la sortie vidéo début septembre d'*Androïd*.

U.S.A. 1982. Réal. : Aaron Lipstadt. Sc. : James Reigle, Don Opper, d'après une idée originale de Will Reigle. Mus. : Don Preston. Phot. : Tim Shurstedt. Déc. : K.C. Scheibel, Wayne Springfield. Mont. : R.J. Kizor, Andy Horvitch. Prod. : New World Pictures. Int. : Klaus Kinski (Dr Daniel), Brie Howard (Maggie), Norbert Weisser (Keller), Crofton Hardester (Mendes), Kendra Kirshner (Cassandra), Don Opper (Max 404). Couleurs par De Luxe. 80 mn.


Une poupée machiavélique confère une note d'étrangeté fascinante à cet excercice de style filmique dans la lignée des suspenses d'Agatha Christie.

CURTAINS

La jalousie, mère de multiples drames, est ici le mobile d'un meurtrier qui sous l'emprise de ce violent sentiment, va décimer quelques jeunes femmes rivalisant de talent et de beauté.
Curtains s'esquisse tel un sinistre gag débouchant sur une compétition qui verra une à une éliminées les prétendantes au titre. Suggérant l'idée du film dans le film, celui-ci met en scène six ambitieuses actrices aspirant à décrocher un rôle qui pourrait être capital pour leur carrière ; à cela deux raisons essentielles : le génial et excentrique Jonathan Stryker, légendaire homme de scène qui s'apprête à réaliser son prochain film, et le formidable rôle d'Audra, incarnation d'un personnage psychotique, revêtant à la fois le glorieux visage de la beauté et celui hideux de la mort. Afin de tester leurs qualités artistiques et d'élire celle qui sera Audra, Stryker convie des comédiennes à venir auditionner au sein d'une demeure campagnarde dont l'isolement sera propice à une mise en condition. La mort sera au rendez-vous !
Les femmes et leurs défauts (jalousie, perfidie, agressivité) exacerbés par l'évolution en vase clos face à un seul homme, dominent cette réalisation qui se distingue surtout par un climat tendu et oppressant, seulement rompu, parfois, par un bref hurlement. Subtilement, et d'emblée, le scénario aiguille le spectateur sur les traces d'une idéale coupable, dont la fin fera néanmoins l'ultime victime de l'impitoyable meurtrier. A la manière des pièces d'Agatha Christie (l'humour excepté) *Curtains* procède par élimination, le maître du jeu déboutant successivement les pions, au fil de meurtres sanglants dont les angoissants préludes trouvent leur terme lors d'une rapide décapitation. A cet égard, la scène de la patinoire se révèle fort convaincante lorsque l'assassin surgit affublé de l'horrible masque d'Audra (un travail que Dick Smith n'aurait pas désavoué !), patinant couperet en main, fendant l'air et la blancheur des lieux, à la manière de l'éternel « faucheur », pour fondre sur sa proie. Dans la même veine, la séquence de poursuite dans les coulisses du petit théâtre, nous fait assister à un cruel jeu de cache-cache à la tragique conclusion.
Curieusement, et en dépit de toute logique, la télékinésie fait une incursion à deux reprises dans le film, par le biais d'une machiavélique poupée qui entrave les mains des victimes, tandis que l'une d'elles ainsi surprise sur la route se voit écrasée par un véhicule sans conducteur ! Ces éléments confèrent au film une note d'étrangeté fascinante, dont on regrette qu'elle ne se justifie logiquement à aucun moment, l'assassin ne s'affirmant nullement doté de facultés para-normales.

Parmi les comédiennes réunies par *Curtains*, nous retrouvons avec plaisir une Samantha Eggar toujours très attachante, incarnant avec conviction toute la paranoïa d'une actrice torturée par les ans, ainsi que la vigoureuse Linda Thorson qui fut la seconde associée de Patrick Mc Nee pour le feuilleton *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*. Evoquant étrangement Richard Burton dans *La Grande Menace*, John Vernon, excentrique et ambigu, assume fort honorablement l'unique rôle masculin qui lui échoit.

Cathy Karani

Canada. 1980. Réal. : Jonathan Stryker. Sc. : Robert Guza Jr. Mus. : Paul Zaza. Ph. : Robert Paynper, Fred Guth. Mont. : Michael MacLaverty. Prod. : Sincom. Int. : John Vernon, Samantha Eggar, Linda Thorson, Annie Bitchburn, Lynne Griffin. Couleurs. 89 mn.



Directement issu de cette lignée désormais célèbre des psycho-killers en déroute, le meurtrier de *The House on Sorority Row* s'est avantageusement détaché du lot des psychopathes qui ont de nouveau sévi cette année à Cannes. Usant des classiques ingrédients qui caractérisent les produits du genre, Marc Rosman les utilise avec parcimonie, sur une trame au demeurant sans surprise, mais se révéla néanmoins fertile en rebondissements, grâce à l'introduction de quelques riches idées. Celles-ci se manifestent dès les pre-

THE HOUND OF

Le cerveau brillant qui enthousiasma le monde en élucidant au siècle dernier d'extraordinaires énigmes criminelles, le grand Sherlock Holmes, est de retour ! Annoncées depuis deux ans, de nouvelles adaptations de l'œuvre de Sir Arthur Conan Doyle nous sont proposées par la compagnie Mapleton sous la forme de longs-métrages produits à la fois pour la télévision et le cinéma.
Un tel héros méritait bien deux cinéastes talentueux pour entamer cette série et c'est à Douglas Hickox *(Théâtre de sang)* et Desmond Davis *(Le Choc des Titants)* que nous devons respectivement *Hound of the Baskervilles* et *The Sign of Four*.

« Le signe des quatre » constitua l'une des toutes premières enquêtes qu'entreprit Sherlock Holmes avec son biographe et ami le docteur Watson, faisant suite à la célèbre « Etude en rouge ». Sombre histoire de malédiction et de traîtrises, ce court roman présentait un crime de prime abord inexplicable, s'étant perpétré dans une maison aux portes et volets clos. Holmes découvrait dans les dernières pages de l'ouvrage qu'un cirque avoisinant exposait un pygmée féroce, et, suivant ses habiles déductions, dévoila toute l'affaire. Or le film, brisant au contraire de toute logique les conventions propres à la littérature policière, nous présente dès la première bobine, non seulement l'identité des assassins, mais encore le déroulement du crime !
De sorte que la clé de l'énigme étant dévoilée dès le départ, le spectateur n'a plus qu'à suivre les méandres d'un film qui comptera parmi les plus douloureux ratages jamais effectués autour d'une enquête de Sherlock Holmes ! S'il est déjà particulièrement pénible d'assister

mières images du film, lesquelles, usant subtilement du charme désuet du noir et blanc, nous entraîne plusieurs années auparavant. On y découvre une imposante demeure dont les murs font écho aux hurlements de douleur d'une femme sur le point d'accoucher. Peu après le médecin viendra lui annoncer que son enfant est mort-né !

Ainsi cette parturiente, directrice d'une institution, ayant consacré sa vie aux enfants, se voit-elle refuser le droit d'avoir le sien ! Ce drame la conduira en maison de repos où elle se remettra lentement d'une profonde dépression. De retour chez elle, cette femme découvrira avec colère et dépit qu'une bruyante assemblée composée de jeunes étudiantes a envahi les lieux. En effet, profitant de l'absence de la propriétaire, ces dernières s'y étaient installées afin d'y organiser une fête de fin d'année. Furieuse de cette situation, la directrice va jouer un méchant tour à une élève aux mœurs légères, provoquant le dépit de la jeune écervelée qui voudra se venger au gré d'une macabre plaisanterie. Son geste puéril engendrera une série de meurtres perpétrées par un tueur mystérieux et implacable...

L'on ne trouve certes aucune originalité dans ce canevas évocateur de divers produits de la même veine *(Vendredi 13* et ses dérivés) mais à l'encontre de ses prédécesseurs, *The House on Sorority Row* diffère totalement par son traitement. Ainsi les habituelles plaisanteries prennent-elles ici un ton très différent : l'ambiguïté et la colère qui animent les protagonistes leur confèrent d'emblée une dimension inquiétante, laissant présager que la farce va inéluctablement aboutir au drame. A l'inverse, le climat dramatique perfidement élaboré, débouche sur une farce grotesque et grinçante. De même, les futures victimes ne sont nullement les innocentes créatures évaporées et insouciantes, vaquant ici et là et se faisant gratuitement trucider. Sitôt le décor planté, les étudiantes se révèlent « coupables ». De ce sentiment de culpabilité, naît une peur qui progressivement, en regard des tragiques événement, se muera en terreur ! Ainsi la mort qui va frapper, sauvage et aveugle, est-elle d'autant plus redoutée qu'elle est attendue, inévitable...

Outre ces atouts, le film bénéficie d'un rythme intense, ne se relâchant à nul instant et contribuant à masquer l'identité du mystérieux agresseur, laquelle nous sera finalement révélée, lors d'une ultime et époustouflante séquence évocant *Halloween*, dont on retrouve les séquelles de la première conclusion. Heureusement inspiré d'un bout à l'autre, Marc Rosman usant perspicacement de son habile scénario, achève son film avec une sensibilité qui le dispute à l'efficacité. En effet, succédant à un long et oppressant moment de terreur, les éléments s'embriquent en une poignante révélation qui dévoilera la misérable identité de l'assassin.

Cathy Karani

U.S.A. 1982. Réal. et sc. : Marc Rosman. Mus. : Richard A. Band. Phot. : Timothy Suhrstedt. Mont. : Jean-Marc Vasseur, Paul Trejo. Prod. : VAE Production. Int. : Kathryn McNeil (Katherine), Eileen Davidson (Vicki), Janis Zido (Liz), Robin Meloy (Jeanie), Harley Kozak (Diane), Jodi Draigie (Morgan). TVC color. 91 mn.

THE BASKERVILLES - THE SIGN OF FOUR



Dans la version américaine du « Chien des Baskerville », de 1939, les brumes de Dartmoor instauraient déjà ce climat de terreur que saura réutiliser efficacement Douglas Hickox.

à un téléfilm réalisé avec tous les poncifs du genre (absence de caractère dans la mise en scène, photographie et décors malhabiles, musique quasi-inexistante...), il devient consternant de vérifier à quel point on peut encore aujourd'hui massacrer le personnage-fétiche de Conan Doyle : le comédien Ian Richardson, même s'il peut lui être reproché d'aborder Holmes avec une trop grande distanciation (n'osant jamais se pénétrer véritablement de sa personnalité), est lui-même plutôt intéressant et son physique rejoint bien l'idée que l'on se fait de notre héros, mais il est desservi par des dialogues et une direction d'acteurs souvent ridicules. Ainsi lorsque Holmes s'apprête à désarmer son adversaire, il doit rabattre les pans de sa veste *deux fois de suite* avant de se jeter dans le feu de l'action, et cela, sans se soucier de l'absurdité d'une telle situation ! Dans le même ordre d'idées, le docteur Watson, de son côté, s'éprend de la jeune héroïne de l'intrigue et ses démarches courtoises et amoureuses font peine à voir... et provoquent l'indignation lorsque l'on sait que jamais Conan Doyle ne s'est permis une telle liberté avec ses personnages. Les scénaristes, ne nous épargnant rien, ont non seulement rajouté à l'histoire quantité de scènes superflues, mais en outre en contradiction flagrante avec l'époque, Holmes et Watson n'hésitent ainsi pas à s'embarquer dans un train-fantôme électrique ! On perçoit à chaque instant la volonté forcenée de ces scénaristes de permettre au *Sign of Four* d'atteindre la durée normale d'un long-métrage !

Un monstre sur la lande...

Fort heureusement, c'est à Douglas Hickox qu'incombait l'honneur de porter une nouvelle version à l'écran du « Chien des Baskerville ». Force est de constater cette fois un réel souci de qualité, ne serait-ce qu'au niveau purement technique : paysages naturels et reconstitutions d'époque sont filmés avec beaucoup de soin et mis en valeur par une photographie somptueuse et des couleurs étincelantes. C'est cet aspect visuel qui séduit après un générique riche en images où apparaissent certains éléments immédiatement identifiables avec le célèbre détective qui hantait le 221 B, Baker Street. Les promenades à cheval dans les Moors ou en calèche dans les rues de Londres ne manquent ni de charme, ni de majesté.

Par ailleurs, Hickox a choisi de traiter l'histoire en soulignant le caractère fantastique de celle-ci et toutes les séquences de poursuites nocturnes dans les marais ou les apparitions spectrales de ce chien « surgi de l'Enfer » sont effrayantes à souhait ! Une des scènes les plus spectaculaires du film explique l'origine du chien des Baskerville : une jeune femme brutalement assassinée dans les Moors par Sir Hugo Baskerville avait déclenché la première apparition du fauve qui allait hanter les Baskerville jusqu'à leur plus lointaine descendance. Tandis que Hugo viole sauvagement sa victime, son cheval tente péniblement de se hisser hors des sables mouvants qui le submergent, et au moment précis ou Hugo conclut son odieux crime, l'animal est happé dans les entrailles de la terre... Une scène presqu'aussi terrible nous montre un jeune chien attaqué cruellement dans les marais par le monstre.

Outre ce choix délibéré d'illustrer le roman par bien des scènes fantastiques ou terrifiantes, *Le chien des Baskerville* permet à Ian Richardson d'interpréter le personnage de Homes avec plus de finesse et de doigté que dans *Sign of*

Four, sa rigueur de caractère s'accordent harmonieusement avec le ton grave du film. Enfin, le réalisateur a souvent recours à des procédés de ralenti ou de caméra subjective bien venus qui confèrent à cette œuvre un modernisme l'empêchant d'être comparée aux précédentes versions interprétées par Basil Rathbone et Peter Cushing.

Mais si la nuit est tout au long de *Hound of the Baskervilles* synonyme de terreurs surnaturelle, le jour ne nous propose en revanche que des dialogues banals accentués par une mise en scène sans relief. Notamment en ce qui concerne nombre de personnages stéréotypés tel l'inspecteur Lestrade dont le jeu emphatique et mystérieux prête à sourire, et Watson qui, encore une fois, est montré tel un simple d'esprit ! On peut alors se demander si les scénaristes de cette série de films ont déjà lu un roman ou une nouvelle de Conan Doyle qui s'est toujours bien gardé de réduire l'honorable docteur à un pantin ridicule : en vérité, il fut un ami et un assistant précieux pour Holmes comme l'ont montré la quasi-totalité des versions filmées (à l'exception de celles interprétées par Nigel Bruce) et en particulier les exemplaires créations de Robert Duvall et James Mason pour *Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express* et *Meurtres par décret*.

On peut également reprocher au film une fin artificielle où le sinistre Stapleton s'engage contre Holmes, Watson et Lestrade dans une fusillade sans le moindre intérêt. Mais ces réserves mises à part, le film de Hickox recèle bien des qualités, au contraire du *Sign of Four*, et constitue un excellent augure pour la suite de cette nouvelle série filmée des exploits de Sherlock Holmes.

Robert Schlockoff

THE HOUND OF THE BASKERVILLES

G.-B. 1982. Réal. : Douglas Hickox. Sc. : Charles Pogue. Mus. : Michael Lewis. Ph.. : Ronald Taylor. Dec. : Michael Stringer. Effets spéciaux : Alan Whibley. Prod. : Mapleton Films. Int. : Ian Richardson (Sherlock Holmes), Donald Churchill (Dr Watson), Nicholas Clay, Denholm Elliott, Ronald Lacey. Couleurs. 97 mn.

THE SIGN OF FOUR

G.-B. 1982. Réal. : Desmond Davis. Sc. : Charles Pogue. Ph. : Denis Lewiston. Mont. : Timothy Gee. Prod. : Mapleton' Films. Int. : Ian Richardson (Sherlock Holmes), David Healy (Dr Watson), Terence Rigby, Cherie Lunghi, Thorley Walters. Couleurs. 94 mn.

ZEDER

« Paul Zeder, un apatride, soutenait, voici plusieurs années, qu'il existe sur Terre des régions désignées comme « terrain K », situées hors du Temps, où la vieillesse et la mort n'existent pas. Quiconque est enterré en un tel lieu subit une croissance zéro et peut revenir d'entre les morts ! Stefano, un étudiant, reçoit un cadeau de sa jeune femme Allessandra : une vieille machine à écrire achetée au Mont-de-Piété. Dans la partie déjà utilisée du ruban, il déchiffre des phrases qui d'abord l'intriguent, puis le bouleversent. Sa curiosité quant à l'auteur du texte incite Stefano à entreprendre une enquête, et à suivre les traces d'un groupe de chercheurs français, disciples de ce mystérieux Paul Zeder et qui, à l'aide d'un appareillage sophistiqué, tentent de faire revivre un certain Luigi Costa, prêtre défroqué, mort quelques mois auparavant...

Les premières images de *Zeder* sont saisissantes : après un sobre générique appuyé par une musique sentencieuse de Riz Ortolani, Avati nous entraîne dans un climat de mort et d'occultisme, dans la France des années 50 ; lors d'une séance de spiritisme, une fillette, utilisée pour ses dons psychiques, est cruellement mutilée par l'apparition maléfique qu'elle et un prêtre ont invoqué ! La présence oppressante d'un groupe de paysans près de la cérémonie macabre, des visions fantômatiques terrifiantes au milieu d'un jardin, la nuit, lors d'une pluie torrentielle et la nature démoniaque des agissements du prêtre nous plongent, durant ces quelques minutes de prologue, dans un climat de terreur et de fanatisme religieux analogue à celui de la remarquable *Maison aux fenêtres qui rient*, qui révéla Pupi Avati.

Plusieurs séquences angoissantes filmées dans la même optique (l'installation progressive d'une atmosphère trouble qui intrigue, décontenance, puis terrifie le spectateur) font leur apparition dans *Zeder* : les nombreux crimes qui parsèment le film mais aussi la fin, diabolique à souhait où le prêtre satanique quitte le monde des morts en grimaçant.

Cependant si le scénario révèle nombre d'idées originales, la mise en scène de Pupi Avati souffre de certains défauts et les personnages manquent de vigueur. Ainsi, *Zeder* semble bien plus intéressant à un niveau purement thématique que visuel : toutes les séquences mettant en présence les milieux ecclésiastiques ou l'organisation secrète des disciplines de Zeder, possèdent ce charme morbide propre aux films d'Avati et un caractère *adulte* trop souvent absent du cinéma d'épouvante, mais elles sont desservies par un montage dépourvu de rythme.

L'ennui qui découle parfois de la vision de *Zeder* provient peut-être également du fait, que ce film, co-financé par la RAI (Radio-Télévision Italienne), n'échappe pas à certaines conventions imposées par la production. Toutefois, et en dépit de ces quelques faiblesses, *Zeder* a le mérite de se singulariser dans une production italienne fantastique devenue aseptisée.

Robert Schlockoff

Voir fiche technique page 93.

CANNES EXPRESS

ALLEMAGNE

DAS ZWEITE GESICHT

Cette « seconde vue » du titre original fait référence à la faculté que possède une jeune femme de percevoir par bribes les images d'un suicide survenu un siècle auparavant à proximité de son lieu de travail. Sur ce point de départ peu original mais néanmoins intéressant, le réalisateur n'a hélas réussi qu'à bâtir un morne produit où la grisaille des images le dispute à la monotonie du rythme. En dépit de l'omniprésence de l'élément fantastique *Das Zweite Gesicht* est en réalité traité comme un film psychologique au style proche de celui de la nouvelle vague allemande, et non comme un thriller surnaturel. L'utilisation des extérieurs, l'approche de l'atmosphère d'une grande cité industrielle allemande, jusqu'au jeu lugubre des comédiens, tout contribue à rappeler l'univers décrit par Wenders, Fassbinder ou Schloendorff. Le spectateur suit sans passion l'enquête menée par les deux principaux protagonistes, d'ailleurs hésitants quant au but exact de leur quête : cherchent-ils à découvrir la vérité sur ce qui s'est déroulé voici un siècle ou à trouver la raison de leur étrange attirance vers le lieu du drame ? Autant de questions qui ne seront guère résolues d'autant plus que le taciturne héros éprouve vers la fin le besoin de massacrer sa compagne. Dès lors, le film peut s'achever, le réalisateur jugeant sans doute avoir transmis son message (?) en totalité.

O.B.

Allemagne. 1982. Réal. : D. Graf. Sc. : D. Graf. Ph. : Helgue Weindler. Maq. : Colin Arthur. Prod. : Tura Films. Int. : Thomas Schücke, Greta Scacchi, Irene Clarin, Brigitte Karner, Charles Brauer. Couleurs. 99 mn.

AUSTRALIE

THE RETURN OF CAPTAIN INVINCIBLE

Le souhait des auteurs de *The Return of Captain Invincible* était bien celui de réaliser une parodie de *Superman*. La réussite de l'entreprise dépendra du sens que chacun attribue au terme « parodie ». Si pour les uns, la parodie est synonyme de farces et grimaces, ceux-là seront comblés. Les autres, quant à eux, se contenteront de retourner voir *Captain Avenger* pour plus de finesse...

Alan Arkin est Captain Invincible, ou plutôt l'était... car depuis l'injuste accusation portée contre lui au lendemain de la seconde guerre mondiale (dénoncé sympathisant communiste à cause de sa cape rouge), Captain Invincible, en dépit de son glorieux combat contre les nazis, s'est exilé au bout du monde, en Australie. Trente années plus tard, lorsque le Capitaine Midnight (Christopher Lee) menace la sécurité des Etats-Unis, le Président doit alors convaincre Captain Invincible, devenu clochard et ivrogne, de venir en aide à sa patrie. Seulement après plus d'un quart de siècle d'inaction, les pouvoirs de Captain Invincible se sont amoindris et son combat contre Midnight est loin d'être gagné...

Pré-générique et première partie du film s'avèrent savoureux : le combat aérien de Captain Invincible contre les nazis (réalisé grâce à un habile montage avec des documents d'époque) est fort drôle, la très sérieuse réunion présidentielle se muant en comédie musicale divertit tout autant qu'elle surprend, et de nombreux gags réussis laissent augurer le meilleur pour la suite. Mais dès le milieu du film, au moment où Alan Arkin arrive aux Etats-Unis, un humour plus épais et des gags moins inventifs font cruellement ressortir la médiocrité du jeu grimaçant et désordonné d'Alan Arkin. Rien d'étonnant







Opposé à un farfelu Captain Invincible (Alan Arkin), Christopher Lee, en rocker sautillant et chanteur « new look », surprendra (agréablement) ses fans !

alors si Christopher Lee lui vole littéralement la vedette. Ce dernier, quoique peu favorisé par un scénario limitant sa présence à l'écran, se révèle fort surprenant dans un rôle inhabituel pour lui : non content de jouer la comédie avec un cynisme réjouissant, il ... chante et danse avec aisance !

La mise en scène de Philippe Mora (réalisateur de l'inédit *Beast Within)* s'adapte au ton du film avec justesse, à l'exception des séquences musicales un peu figées qui, elles, manquent de fantaisie. Les décors eux aussi auraient pu être plus délirants, et si l'on considère le budget relativement aisé dont a bénéficié la production, on ne peut demeurer que surpris à la vue de certaines séquences semblant avoir été aménagées hâtivement dans quelque hangar...
Et sans vouloir épiloguer sur la nuance entre demi-échec et demie-réussite, concluons plutôt sur la publicité de lancement du film qui affirme que *The Return of Captain Invincible* se situe à mi-chemin entre *Superman* et *The Rocky Horror Picture Show.* Loin de nous l'idée de démentir cette évidence, mais précisons toutefois qu'auprès de ces deux références, *The Return of Captain Invincible* - aussi bien du point de vue moyens et idées - fait surtout figure de parent pauvre !...

G. P.

Australie/U.S.A. 1982. Réal. : Philipe Mora. Sc. : Steven E. DeSouza, Andrew Gaty. Phot. : Mike Molloy. Mus. : William Motzing. Mont. : John Scott. Déc. : David Copping. Prod. : Seven Keys Production. Int. : Alan Arkin, Christopher Lee, Kate Fitzpatrick, Bill Hunter. Couleurs. Scope. 96 mn.

USA

MORTUARY

Une réalisation soignée mais anonyme et un scénario sans ambition relèguent *Mortuary* au rang des productions d'intérêt très secondaire... Considérant *Mortuary,* ce n'est pas tant le procès de ce film en particulier (loin d'être déplaisant pris en tant qu'entité) qu'il convient d'entamer, mais celui d'une trop abondante production de longs-métrages au thème identique, lequel thème connut son heure de gloire et fit le bonheur de moult cinéastes et scénaristes en manque d'imagination. Aujourd'hui, le filon des « jeunes-gens-poursuivis-par-un-maniaque-qui-veut-les-tuer » ne fait non seulement plus recette mais irrite, à juste titre, les amateurs de frissons.

Des frissons, on en trouve dans *Mortuary* (et c'est bien là le seul intérêt du film) au cours des quelques scènes où apparaît un personnage encapûchonné, au teint verdâtre et armé d'un pique. Terrifiant par son aspect extérieur, il l'est aussi par le fait qu'il surgit évidemment au moment où on l'attend le moins. Cependant, les raisons pour lesquelles il s'acharne à la perte de l'héroïne du film ne sont pas du tout crédibles. Mais comme l'explication, c'est logique, ne survient qu'à la fin, on pourra à la limite, ne conserver en souvenir que les séquences de meurtres et de poursuites (un quart du film environ) où l'angoisse, elle, est parfaitement justifiée.

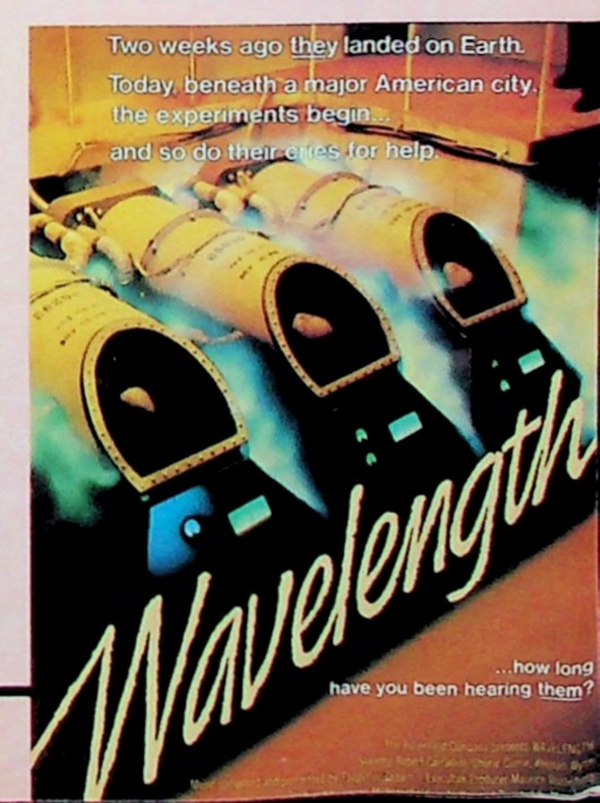
G.P.

U.S.A. 1982. Réal. : Howard Avedis. Sc. : H. Avedis, Marlene Schmidt. Mus. : John Cacavas. Prod. : Hickmar Productions, Inc. Int. : Mary McDonough, David Wallace, Bill Paxton, Lynda Day George, Christopher George. Couleurs. 90 mn.

WAVELENGTH

Face au retentissant succès d'*E.T.*, nul doute n'était permis quant au fait que l'extraordinaire petit extra-terrestre allait provoquer un débarquement en force des siens sur nos écrans. Hélas, au-delà de l'aspect technique et financier, force est de constater que le talent et la merveilleuse sensibilité de Steven Spielberg ne sont nullement à la portée de chacun, ainsi que le démontre ce film. ►

Trois visiteurs galactiques en... couveuse !



Deux amoureux en vacances découvrent une base militaire secrète, dont l'un des anciens ouvriers leur confie qu'elle a été depuis longtemps abandonnée. Mû par la curiosité, le couple pénètre dans ces lieux profondément enfouis sous terre, tandis que la jeune femme dotée de facultés médiumniques perçoit avec terreur d'étranges appels. Ils ne tarderont pas à faire une surprenante trouvaille : loin d'avoir été désertés, ces obscurs souterrains regorgent de militaires et de scientifiques affairés à observer trois extra-terrestres en état de léthargie. Leur brusque retour à la vie va révéler un danger que les militaires décident d'abolir en faisant exploser la base après y avoir enfermé les trois visiteurs et le couple dont ils veulent éviter les indiscrétions. Ce sera compter sans les « stupéfiantes » capacités de ces petites créatures à l'aspect enfantin qui sous la conduite des jeunes gens découvriront quelques visages de notre univers avant de rejoindre leur planète...

Remarquablement inspiré dans sa première partie, qui par son approche originale du sujet, capte totalement l'attention du spectateur, *Wavelength* s'essouffle rapidemant pour sombrer dans une lenteur et une platitude exaspérantes. Baignant dans un climat d'étrangeté habilement entretenu par la conjugaison des éléments scientifiques et paranormaux renforcé par la présence des trois créatures dénudées reposant au cœur de caissons thermiques, le début du film s'annonce prometteur. Malheureusement sitôt les extra-terrestres surgis de leurs caissons, le ridicule s'instaure devant le regard ébahi de ces trois gamins au crâne rasé et au visage figé. Le réalisateur a même poussé la complaisance en choisissant trois enfants de différentes origines, ce qui n'assure en rien la crédibilité de son propos, nullement renforcé par la « diversité des effets-spéciaux », quasi inexistants.

Une tentative qui, faute d'envergure et de réelle maîtrise d'un sujet nullement aisé, se solde par un déprimant échec malgré la très belle partition musicale de Tangerine Dream.

C.K.

U.S.A. 1982. Réal. : Michael Grey. Sc. : M. Gray. Mus. : Tangerine Dream. Phot. : Paul Goldsmith. Prod. : Rosenfield Company. Int. : Robert Carradine, Cherie Currie, Keenan Wynn, Calvin Bowman, James Hess. Couleurs. 87 mn.

U.S.A.

THE DEVIL IN MISS JONES - PART 2

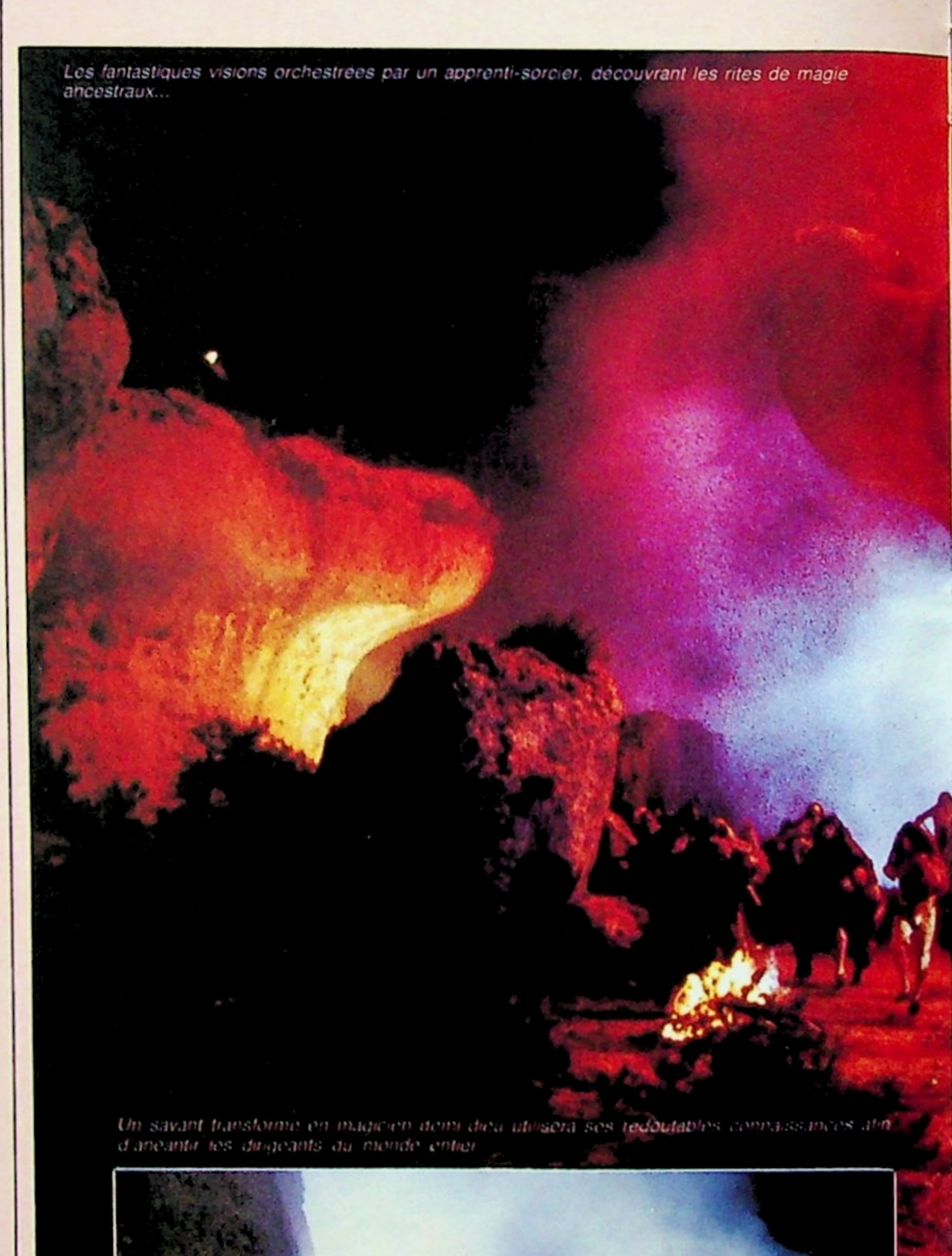
Voici deux ans, *L'enfer pour Miss Jones*, donnait ses lettres de noblesse aux « X » américain et prouvait ainsi qu'il n'y a pas de sous-genres mais uniquement de mauvais films, en révélant un auteur : Gérard Damiano. Forte du label de « classique » attribué au film, une suite était envisagée voici deux ans, toujours réalisée par Damiano. Hélas, ce projet n'a pas abouti et c'est finalement un habitué du « X », Henri Pachard, qui a signé la séquelle sans retrouver, on s'en doute, la qualité du produit initial. Première trahison, cette « deuxième partie » se présente comme une comédie, ce qui prouve une totale incompréhension de son illustre modèle qui était avant tout un film d'un pessimisme et d'une tristesse désespérantes, d'où son extraordinaire impact de crudité et de véracité. Le climat envoûtant créé par Damiano dans le premier film est ici totalement absent et l'impact érotique s'en trouve totalement éliminé tant cette morne succession de scènes « hard » est similaire à des centaines de produits précédants.

Seules les dix premières minutes du film font preuve d'un semblant d'originalité de par la description d'un enfer loufoque et bariolé où l'on rencontrera diablotin et démons.

Pour distrayantes que soient ces exhibitions, il convient de reconnaître que l'humour ne fait pas preuve de légèreté. Passées ces (toutes relatives) honorables premières minutes, le film s'enlise ensuite dans les pires poncifs du « X » sans la moindre originalité, d'autant que le personnage de Miss Jones n'apparaît plus guère. Ultime trahison, le film se clôt par un happy-end romantique qui est bien évidemment en complet désaccord avec l'univers de Damiano, si l'on songe aux conclusions de *The Story of Joanna* ou *Memories Within Miss Aggie*.

O.B.

U.S.A. 1982. Réal. : Henri Pachard. Sc. : H. Pachard et Ellie Howard. Mus. : Barry Levitt. Ph. : Larry Reven. Dec. : Edward Heath. Prod. : Nibo Films. Int. : Giorgina Spelvin, Jack Wrangler, Richard Bolla, Samantha Fox, Anna Ventura. Couleurs. 79 mn.



Les fantastiques visions orchestrées par un apprenti-sorcier, découvrant les rites de magie ancestraux...

Un savant transformé en magicien demi-dieu utilisera ses redoutables connaissances afin d'anéantir les dirigeants du monde entier.

GRECE

DRACULA TAN EXARCHIA

Dracula, réincarné en rocker hellénique, a élu domicile dans un faubourg d'Athènes. Avec l'aide d'un fidèle serviteur, il occupe ses nuits à de coupables activités consistant à déterrer les corps de musiciens célèbres. Ainsi, Jimmy Hendrix (dont nous apprenons avec surprise qu'il repose en Grèce) et le musicien local Manos Hadjidakis (auteur de la musique de *Topkapi*) se voient donc dérangés durant leur éternel repos ; leurs corps - ou plus exactement certains de leurs fragments tels doigts, bras ou cordes vocales - doivent servir à fabriquer un invulnérable chanteur tout dévoué à la cause de Dracula. Bref, nous sommes très loin de la série « Hammer » où s'illustra Christopher Lee...

Malgré un sens incontestable de l'originalité, les bonnes intentions ne sont jamais à la hauteur des résultats et ce puzzle musicalo-macabre n'aboutit qu'à la création d'un ambigu bibendum sale et hirsute dont les talents de vocaliste n'ont rien à envier à la vulgarité de sa silhouette. La dernière heure du film n'est qu'une interminable suite de numéros musicaux de dernier ordre d'une laideur et d'un ennui qui laissent pantois.

Une plongée dans les abîmes de la série Z hideuse à hurler !

O.B.

Grèce. 1983. Réal. : Nikos Zervos. Sc. : Jimmis Panousis, Nikos Zervos, Vangelis Cotronis. Prod. : Allagi Films. Int. : Kostas Soumas, Simmis Panousis, Vangelis Cotronis. Couleurs. 84 mn.



U.S.A.

SCARAB

Robert Ginty, qui fut « l'exterminateur » du film *Le Droit de Tuer*, nous revient ici dans un personnage beaucoup plus décontracté à l'image du film. Il est vrai qu'une certaine distanciation est nécessaire pour jouer dans *Scarab* où rien n'est à prendre au sérieux. Qu'on en juge par le sujet : un ancien nazi présumé mort a, à la suite de pratiques de sorcellerie, permis au dieu égyptien scarabée (sic !) de se réincarner en lui. Aidé par les membres de sa secte, le « scarabée » utilise ses pouvoirs surnaturels afin d'inciter au suicide d'éminents hommes politiques.

Si nous n'échappons pas au personnage stéréotypé de « l'intrépide journaliste enquêtant sur des événements mystérieux », Ginty parvient grâce à son humour à faire passer l'invraisemblance de la majorité des situations et le personnage qu'il interprète ne semble guère surpris par l'avalanche de manifestations surnaturelles qui l'entourent. Rip Torn, qui après *Dar l'invincible* semble se spécialiser dans les rôles de grands prêtres farfelus, incarne avec sérieux *Scarab*, ce qui est tout à son honneur quand on songe à la scène où, vêtu de son costume de cérémonie, il évolue de façon très « disco » au milieu de ses séduisantes disciples fort déshabillées !

Ajoutons à cet étrange cocktail quelques messes noires, le suicide à l'épée du Président de la république française, une femme changée en truie, un laboratoire jonché de cornues bariolées et l'on comprendra que l'on se trouve en présence d'un film pour lequel le terme « cinéma bis » semble avoir spécialement été inventé !

O.B.

U.S.A./ESPAGNE. 1982. Real. : Steven-Charles Jaffe. Sc. : Robert Jaffe, Steven-Charles Jaffe, Ned Miller, Jim Block. Mus. : Miguel Morales. Ph. : Fernando Arribas. Prod. : Tesauro. Int. : Robert Ginty, Rip Torn, Cristina Hachuel, Jose-Luis De Vilallonga, Don Pickering. Couleurs. 92 mn.

ITALIE

LA GUERRA DEL FERRO

Réplique italienne à *La guerre du feu*, cette nouvelle réalisation de l'infatigable Umberto Lenzi a le mérite de ne jamais sombrer dans le ridicule qui affecte la majeure partie des identiques productions transalpines. Là encore, peu d'éléments purement fantastiques — hormis une tribu de troglodytes vite exterminés — mais plutôt une œuvre assez fortement inspirée dans son style par la bande dessinée « Rahan ». Ainsi, nous assistons à la suite d'une éruption volcanique (d'honorables transparences hélas gâchées par un abus de stock-shots) à la découverte du fer par le « méchant » du film, ici incarné par George Eastman alias Luigi Montefiori, déjà vu ces derniers temps dans *Anthropophagus*, *Les guerriers du Bronx* et *La nuit fantastique des morts-vivants*. A la suite de cette trouvaille traitée sur un ton semi documentaire rappelant la révélation du feu dans le film de Jean-Jacques Annaud, la mégalomanie d'Eastman ne connaît plus de limites et la conquête des terres avoisinantes passe obligatoirement par le massacre ou l'asservissement des tribus proches. Heureusement, un courageux guerrier, aidé par une tribu pacifique et philosophe, parviendra après maintes embûches à faire de nouveau régner la justice et la paix...

Rien de bien original comme on peut le constater, mais le film de Lenzi a le mérite de ne pas provoquer l'ennui des spectateurs et bénéficie d'une honorable utilisation de décors naturels captés dans un parc des Etats-Unis et non, comme à l'accoutumé, dans des carrières romaines.

Une fois de plus, et en dépit de ses insuffisances, ce nouveau film d'Umberto Lenzi prouve qu'avec un minimum d'ambitions, ce réalisateur pourrait se hisser à un niveau égal ou même supérieur à des artisans un peu trop vite portés au pinacle tel Fulci.

O.B.

Italie/France, 1982. Réal. : Umberto Lenzi. Mus. : Guido et Maurizio De Angelis. Ph. : Giancarlo Ferrando. Déc. : Antonello Geleng. Effets spéciaux : Paolo Ricci. Prod. : Films Leitienne. Int. : Sam Pasco, Elvire Audray, George Eastman, William Berger, Ken Wood. Couleurs. 90 mn.

MACE IL FUORILEGGE

Délaissant les hordes de zombies qui avaient pour beaucoup contribué à établir sa réputation de « maître de l'horreur », Lucio Fulci semble résolument décidé à se mettre au goût du jour, lequel s'apparente en Italie à l'heroïc-fantasy.

C'est ainsi que nous avons découvert à Cannes sa dernière réalisation qui nous a entraînés vers l'aube de l'humanité avec *Conquest*. En ces temps reculés, seules quelques hordes d'hominiens errent sur terre, luttant âprement pour leur survie. Certains de ces êtres sont totalement soumis à une créature cruelle et machiavélique, Ocron qui, profitant de leur profonde ignorance, use du pouvoir de sa magie sur une armée diabolique pour les asservir. La seule hantise d'Ocron réside en une vision prémonitoire qui évoque un homme surgissant d'une terre lointaine, et portant une arme inconnue (un arc) pour le détruire. Cet homme, Elas, viendra, et malgré les pièges tendus par Ocron, accomplira la prophétie avec l'aide de son ami, Mace, un hominien solitaire, ami des animaux...

Sur ce canevas fort peu exaltant, Fulci a réalisé un film qui ne l'est hélas guère davantage ! Evocant davantage la lourdeur des mauvais péplums que la fougue glorieuse de l'heroïc-fantasy, *Conquest* met en scène un pitoyable héros, dont tout laisse supposer qu'il serait bien plus à l'aise dans un salon de lecture que dans cette aventure périlleuse ! Par opposition, son allié, Mace — dont la relation avec les animaux (évocation de *Dar l'invincible*) se résume en une scène où il observe d'un air entendu deux malheureux oiseaux dont les ailes plastifiées sont tendues par de grossières ficelles — apparaît beaucoup plus vaillant et vigoureux, enlevant souvent la vedette. Face aux deux amis, les hordes d'hommes-loups de Ocron inspirent au spectateur la plus franche hilarité, lorsque sous leurs masques grossiers, ils tentent d'exprimer une « opinion » qui se résume à quelques grognements ! Demeurent, bien sûr, et fort heureusement, quelques moments-choc dont Fulci possède le sanglant secret : une horrible scène d'écartèlement de femme, des combats barbares où le sang jaillit à flots, des crânes décalotés dont on extrait la cervelle, ainsi qu'une longue séquence au cours de laquelle, atteint par un mal mystérieux, le héros voit son corps envahi de répugnantes pustules qui, après avoir pris d'alarmantes proportions, éclatent, laissant échapper un liquide verdâtre et poisseux...

Seuls deux facteurs dignes d'intérêt se détachent au sein de cette réalisation : la très belle photographie d'Alexandro Garcia Alonzo, conférant à certains passages un pur climat d'onirisme chargé de poésie, et la fracassante et harmonieuse partition musicale de Claudio Simonetti, parvenant parfois à insufler aux images le rythme qui leur fait amplement défaut. Signalons une rare séquence par laquelle nous retrouvons le Fulci qui fut cher à certains : parti quérir une plante susceptible de traiter la fièvre qui s'est emparée du héros, Mace se hasarde au cœur d'une étrange forêt noyée de brumes mystérieuses, nées d'un étang d'où surgissent des créatures décomposées au regard éteint — ses fameux zombies !

Malgré les quelques aspects en sa faveur, *Conquest* semble avoir été conçu par des artisans dont les capacités techniques n'ont rien à envier aux hominiens décrits par le film, et sa vision conduit à s'interroger avec anxiété quant aux futures œuvres de Fulci.

C.K.

Espagne/Mexique/Italie, 1982. Réal. : Lucio Fulcio. Scén. : Gino Capone. Mus. : Claudio Simonetti. Ph. : Garcia Alonzo. Prod. : Giovanni Di Clemente. Int. : George Rivero, Andrea Occhipinti, Sabrina Siani. Eastmancolor. 88 mn.

MADHOUSE

Une jeune éducatrice pour enfants sourds et muets prend brusquement conscience d'un sentiment de culpabilité refoulé, lorsque l'un de ses élèves lui confie ses problèmes avec son frère. En effet, quelques mois auparavant, et sur l'insistance de son oncle pasteur, Julia s'est laissée convaincre de faire interner sa jeune sœur atteinte d'un mal incurable. Cette situation éveille soudain en elle un profond remord. Accompagnée de son oncle, Julia s'empresse d'aller voir sa sœur dont elle découvre horrifiée, le visage méconnaissable, rongé par la maladie. Mais plus que son aspect physique, c'est l'état mental de sa sœur qui effraye Julia, s'enfuyant en pleurant devant la menace contenue dans les propos hystériques proférés par la malade. Sa sœur qui l'avait jadis totalement terrorisée avec l'aide de son chien féroce et dévoué, vient de lui promettre un « mémorable » anniversaire en évocation de ce jour lointain. Or Julia doit précisément le fêter dans quelques jours...

Sur ce canevas ténu, Ovidio G. Assonitis, producteur du récent *Piranhas II* a réalisé un film principalement *efficace*, révélant un souci de qualité qui se manifeste à plusieurs niveaux : réhaussant une mise en scène solide et classique, une photographie soignée met en valeur les événements et les personnages, particulièrement convaincants grâce à l'interprétation de quelques acteurs dont le quasi-anonymat n'en confère que davantage de crédibilité à leurs propos. Néanmoins, malgré ces aspects indéniablement positifs, *Mad House*, ne parvient pas à se détacher du lot des petites productions du genre, lesquelles trop souvent pêchent, faute d'originalité et de renouvellement quant aux thèmes. *Mad House* n'échappe guère à ces critères et sombre progressivement dans un style « copie conforme », inspirant une irritante sensation de déjà-vu. On le déplore d'autant plus que le film bénéficie d'un rythme soutenu qui se poursuit crescendo jusqu'au macabre final. Les morts violentes et sanglantes se succèdent sous les puissantes mâchoires d'un molosse, qui, implacablement, sous la gouverne du meurtrier, s'acharne sur les occasionnelles victimes. L'identité réelle de l'assassin, en apparence évidente, se révèlera extrêmement étonnante, créant la surprise du film, dévoilée au terme d'une cruelle et délirante poursuite, qui ne manquera pas d'évoquer l'une des plus remarquable séquence de l'admirable *Nuit du chasseur*. Quant à la scène concluant *Mad House*, son inspiration oscille entre la fin de *Vendredi 13* et l'ouverture de *Happy Birthday*, auquel est reprise la macabre tablée d'anniversaire, dont les convives depuis longtemps passés de vie à trépas ne semblent plus guère à même de goûter le gâteau de circonstance...

C.K.

Italie/U.S.A., 1981. Réal. : Ovidio G. Assonitis. Scén. : Stephen Blakley, O. Assonitis, Peter Shepherd et Robert Gandus. Mus. : Riz Ortolani. Mont. : Angelo Curi. Prod. : O. G. Assonitis. Int. : Tris Everly (Julia), Dennis Robertson (Père James), Michael Macrae (Sam), Morgan Hart (Helen). Technicolor. Technovision. 90 mn.

TURQUIE/ITALIE

IL MONDO DI YOR

Toujours soucieux d'exploiter les filons, les studios italiens ont entrepris depuis un an la mise en chantier d'innombrables produits d'heroïc-fantasy (après *Conan*) ou pseudo-préhistoriques (après *La guerre du feu*), les deux genres se trouvant parfois mêlés comme pour *Il mondo di yor*.

En dépit d'une version post-synchronisée en anglais, d'un titre pompeux *(The World of Yor, Hunter from the Future)*, et de la présence dans le rôle-titre du bellâtre américain Reb Brown, ex-Capitaine America de sinistre mémoire, *Yor* fleure bon le carton-pâte de Cinecitta même si les carrières romaines ont fait place aux déserts turcs, coproduction oblige. Certes, Margheriti connaît son métier et a disposé d'un budget plus confortable que la majorité de ce genre de films : quelques scènes de combats assez bien réglées avec d'agressifs hommes-singes agrémentent une première heure en forme de promenade touristique. Les cadres naturels sont bien utilisés et la musique de John Scott *(Nimitz)* contribue efficacement à donner un aspect grandiose (trop parfois) à des scènes fort modestes. Au détour de cette ballade préhistorique, on rencontre même deux dinosaures grandeur nature séduisant d'un point de vue esthétique mais souffrant d'une pataude animation (car visiblement montés sur roues).

Hélas, l'intervention d'éléments de SF dans la dernière demie-heure (robots, ovnis, mythomane galactique) nuit considérablement à une œuvre déjà bien faible. De plus, nous savons depuis les plus anciennes séries SF de la TV française, qu'une raffinerie de pétrole, même parsemée de mutants, robots et lumières clignotantes, ressemblera toujours à une raffinerie de pétrole et jamais à une base interstellaire ! *Yor* n'échappe pas à cette tentative perdue d'avance de travestissement et dévoile ainsi très vite les limites de son intérêt et sans doute de son budget.

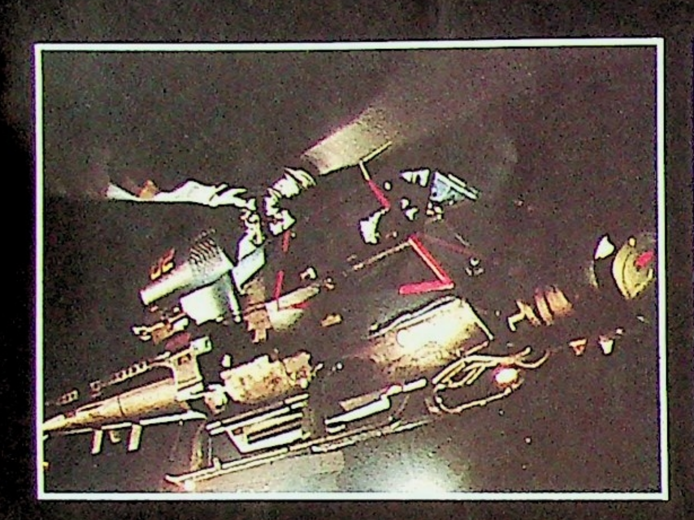
O.B.

Italie/Turquie, 1982. Réal. : Antonio Margheriti. Scén. : Robert Bailey et A. Margheriti. Mus. : John Scott. Ph. : Marcello Masciocchi. Effets spéciaux : Antonio, Eduardo et Antonella Margheriti. Prod. : Diament Films/ASM Studios. Couleurs. 105 mn.


Un film explosif désamorcé
par ses trois principaux protagonistes :
Roy Scheider, Malcolm McDowell
et Daniel Stern
TONNERRE
DE FEU

Un dossier de Randy e

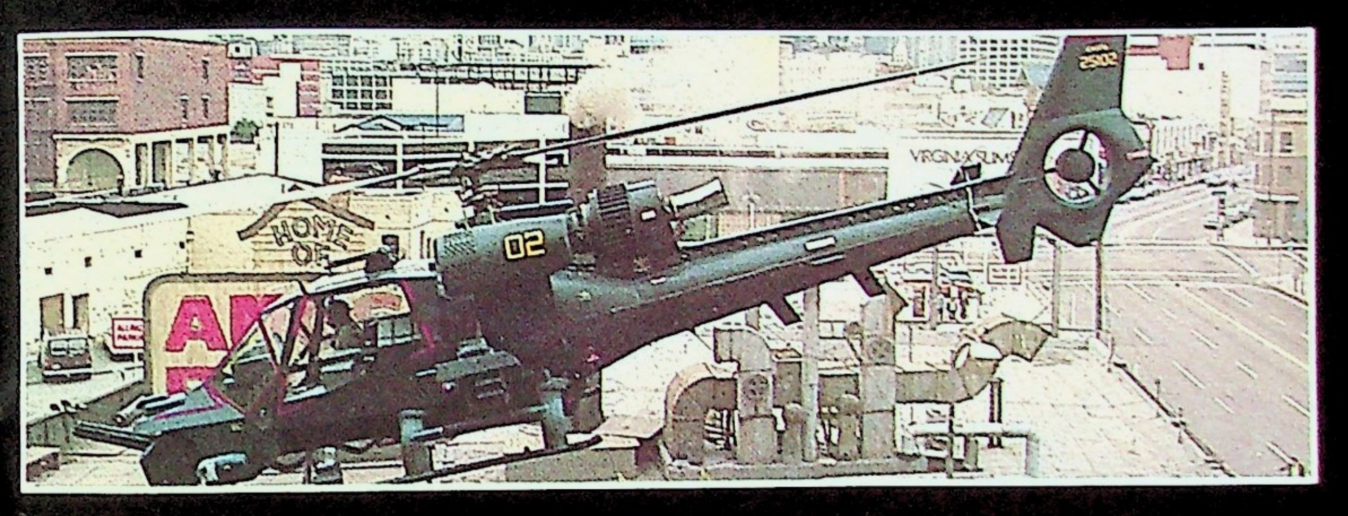
TONN
DE





et Jean-Marc Lofficier

ERRE FEU



Entretien avec Roy Scheider

Avec *Blue Thunder*, Roy Scheider retrouve l'un de ces rôles d'action, hors de la société, qui l'ont rendu célèbre. Dans la peau d'un vétéran du Vietnam devenu pilote d'hélicoptère pour le Département de Police de Los Angeles, il relève le défi des agents fédéraux et de l'armée et remporte la bataille, tout seul.



Scheider, qui est né en 1935 dans le New Jersey, a suivi les cours de l'école d'art dramatique de Pennsylvanie, où il obtient le Theresa Helbur décerné par la Theatre Guild. C'est d'une tentative ultérieure dans un autre domaine, la boxe, qu'il a rapporté ce profil caractéristique.

Remarqué par le metteur en scène et producteur de théâtre Joseph Papp, Scheider fait ses débuts à la scène dans le « Roméo et Juliette » monté en 1961 par le New York Shakespeare Festival, où il interprète le rôle de Mercurio. Les années 60, il les passera à jouer des rôles classiques essentiellement au théâtre, mais il fait une première apparition au cinéma dans un film d'épouvante : *Curse of the Living Corpse*

En 1968, il remporte un Obie (pour « Off-Broadway », c'est-à-dire le théâtre « moins facile ») pour son rôle dans « Stephen D ». Ce n'est qu'à partir de 1969 qu'il s'intéresse de plus en plus au cinéma.

Après avoir tenu différents emplois dans *Stiletto, Loving* et *Portrait d'une enfant déchue* — pour ne citer que ceux-là — il se façonne un personnage versatile, un peu étrange, d'acteur de composition dans des rôles principaux. Ses premiers grands rôles, il les obtient en 1971 dans *Klute* et *The French Connection*, qui lui vaut une nomination aux Oscars (meilleur second rôle).

Il incarna ensuite plusieurs « mauvais garçons », notamment dans le film français : *L'Attentat*, qui l'amenèrent à faire le coup de poing dans *Les Dents de la mer* de Steven Spielberg, en 1975. On peut voir dans le personnage qu'il y incarne, le chef de la police de cette ville de Long Island frappée par le sort, un précurseur de celui qu'il joue dans *Blue Thunder*. Dans les deux cas, il est un homme de conscience qui se débat contre un gouvernement omnipotent pour défendre ce qu'il sait être le bon



droit. Il devait retrouver son rôle en 1978 dans la séquelle des *Dents de la mer* mise en scène par Jeannot Szwarc.
A la fin des années 70, Scheider est pour ainsi dire catalogué dans ce genre de rôle. Ne le retrouve-t-on pas dans *Marathon Man* et *Sorcerer ?* Et pourtant, en 1979, il parvient à briser ce carcan pour nous offrir dans *All that Jazz* de Bob Fosse cette prestation remarquable qui lui vaut une nouvelle nomination aux Oscars, pour le Meilleur Acteur, cette fois.

Depuis, on la revu aux côtés de Meryl Streep dans l'hitchcockien *Still of the Night*, puis, revenant au théâtre, ses premières amours, il s'est vu attribuer la récompense de la Ligue de l'Art Dramatique de New York pour son rôle dans « Betrayal » de Harold Pinter, en 1980. En jeans et veste de sport, le Scheider que nous voyons arriver au rendez-vous est à la fois amical et détendu. C'est qu'il est content de son dernier film, et impatient de faire comprendre à tous que le message exprimé par *Blue Thunder* est aussi important que le fait qu'on se distraye pendant deux bonnes heures à ce spectacle fulgurant.

C'est votre dernier film avec des hélicoptères ?

J'espère bien ! Si j'ai dit ça, c'est que j'ai déjà passé un bon moment en hélicoptère pendant le tournage de *Sorcerer*. On avait 120 km à faire tous les matins pour aller de Santa Domingo jusqu'à la

Pour maîtriser cette terrifiante forteresse volante, deux hommes liés par une haine farouche vont se retrouver...

Entretien avec Roy Scheider

jungle, et autant pour rentrer tous les soirs... Je voyais venir le jour où nous n'arriverions pas à destination. Alors, quand j'ai lu les trois premières pages du scénario de *Blue Thunder* je me suis dit « Oh non, c'est pas vrai, ça ne va pas recommencer ! » Seulement si, c'était vrai, et c'était une formidable histoire très distrayante, en plus, dont il me tardait de voir l'adaptation à l'écran. Donc, je n'ai pas pu refuser ce projet, et ça a recommencé...

Vous avez appris à piloter ?

C'est exact ! J'avais déjà piloté dans l'armée, où j'étais resté trois ans. J'aurais bien voulu voler seul et faire des figures, mais j'ai préféré renoncer avant que cela ne devienne dangereux ; je suis un piètre mathématicien, et, en l'air, j'étais un danger pour moi-même et pour les autres ! Il valait mieux que j'abandonne. Mais j'ai de nombreuses heures de vol derrière moi, et l'expérience n'a pas été aussi « exotique » pour mois que pour Malcolm !

Piloter un hélicoptère et un avion, ce n'est pas la même chose ?

Oh non, pas du tout ! Le principe même qui leur permet de rester en l'air est différent. Quand on est dans un hélicoptère, c'est comme si on se trouvait en haut d'un gyroscope. J'ai eu l'occasion de me perfectionner pendant le tournage, de sorte que, même s'ils étaient toujours avec moi, les pilotes m'ont laissé m'amuser avec leurs appareils : décoller, me poser, faire un petit tour... Cela m'a bien plu !

Nous supposons que ce n'est pas vous qui pilotiez pendant les scènes de cascades ?

Oh non ! C'était déjà assez affreux comme ça d'être obligé d'y être !

John Badham nous a raconté qu'à un moment, l'un des hélicoptères a eu un problème et s'est mis à tomber... (1)

Comme une toupie, oui. En fait, c'était plutôt rassurant. Cela prouvait qu'en cas d'incident majeur, on peut encore arriver à se poser normalement. Les seuls moments où j'étais vraiment inquiet, c'est quand l'appareil qui nous filmait se rapprochait de trop. Cela ne me plaisait pas beaucoup, parce que je redoutais toujours que les pales se heurtent. Vous savez, si on perd le rotor, il n'y a plus rien à faire : on tombe comme une pierre !

Comment s'est passé le tournage des scènes où vous survolez le lit de la rivière ?

D'abord, j'ai répété toutes les scènes d'action avec Jim Gavin, qui m'a ensuite demandé ce que j'en pensais. Je lui ai dit que j'étais d'accord pour les faire avec lui, et nous sommes partis. Seulement, ce qu'il ne m'avait pas dit, c'est qu'il allait se mettre à voler sur le côté et accomplir toutes sortes d'excentricités de ce genre, l'animal ! Mais grâce à cela nous avons filmé les images de la paroi, le ciel et quantité de plans spectaculaires. C'était mieux ainsi, parce que les transparences, en plein jour, cela ne marche décidément pas. Cela se voit toujours.

Tous les pilotes qui ont fait les cascades étaient des as, et je me sentais plutôt en sécurité avec eux. Je me suis dit, et j'en ai toujours eu l'impression, qu'avec eux, je ne risquais rien !

Murphy, aux commandes, découvre l'ennivrante sensation de piloter le Blue Thunder !



Vous n'avez pas attendu la fin du tournage pour filmer les scènes avec les hélicoptères ?

Si. Qu'est-ce que vous croyez !

Qu'avez-vous préféré dans ce film ?

Le fait qu'à mon avis nous avons réalisé le film que nous voulions faire dès le début, ajouté à l'expérience du tournage avec John Badham. Je l'ai trouvé merveilleux. Il a fait un travail fantastique. *Blue Thunder* était un film très difficile à mettre en scène, et c'est un plaisir de travailler avec lui. Vous ne pouvez pas imaginer comme il est agréable d'avoir avec un metteur en scène une relation de travail assez saine pour qu'on l'aime autant à la fin du tournage que le jour où l'on a fait sa connaissance !

Appréciez-vous le fait que le film délivre un message, même si, en fin de compte, c'est avant tout un film d'action ?

Certainement ! C'est d'ailleurs pour cela que je l'ai tourné. J'ai tenu compte du fait que, bien que ce soit encore un film d'action, au moins dans celui-ci il y avait suffisamment d'implications politiques pour que cela vaille la peine de tenter le coup. Et c'est toujours ce que je pense. Chaque fois que je m'entretiens avec des journalistes, s'il n'y font pas allusion, c'est moi qui soulève la question.

Le personnage de Murphy était-il dès le départ aussi riche, sur le plan émotionnel ?

Pas dès le début, non ; dans le premier

projet, il était incroyablement stoïque, et le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il ne plaisantait pas. J'ai imploré John de nous laisser nous amuser un peu, Danny et moi, de nous permettre d'improviser pour alléger le film dans toute la mesure du possible, chaque fois que nous pouvions. Cette idée lui a plu, et il nous a encouragés. Il me semble que c'est une très bonne chose. Cela confère une réelle humanité aux personnages tout en les rendant certainement plus sympathiques. Et l'on n'a pas l'impression que j'ai une muselière, au moins !

Qui a eu l'idée d'un Murphy constamment en train de se chronométrer ?

C'était prévu dans le scénario. Et puis John a eu l'idée de réutiliser ce procédé à la fin, lorsque l'appareil se pose sur les rails du chemin de fer. J'ai trouver ça génial de faire de nouveau appel à ce leit-motiv ; et puis cela ajoute considérablement au suspense.

Si vous pouviez changer quelque chose dans le film, que voudriez-vous voir modifier ?

Je supprimerais la séquence avec le tour de l'Arco ! Et puis celle où l'on voit l'hélicoptère descendre sur le toit des voitures. Trop, c'est trop !

Il me semble que nous aurions pu nous passer de presque toutes les scènes avec des voitures. Lorsque j'ai vu la première copie de travail, je leur ai demandé à quoi on jouait : à démolir toutes les voitures de Los Angeles ? Est-ce que c'était vraiment nécessaire ? Seulement les gars du studio donnaient l'impression de penser que oui, alors... Personnellement, j'en aurais supprimé au moins la moitié. Ils se sont bien débarrassés de quelques scènes, parce qu'il y en avait encore plus, vous savez ! Et puis, bien qu'ils aient fait en sorte d'éliminer au maximum les images de violence gratuite, il me semble qu'il en reste encore trop : tous ces débris dégringolant sur de pauvres gens !

Cela ne semble pas très cohérent avec le personnage de Murphy de lui faire effectuer un tir de missiles sur la tour de l'Arco... ?





Là, je suis bien d'accord avec vous. Selon moi, ils auraient mieux fait de choisir un endroit abandonné où la vie des gens n'était évidemment pas en danger.

Quel genre de film préférez-vous faire ?

Ce qu'il y a de très particulier au cinéma, c'est qu'on peut pratiquement faire un film intéressant à partir de n'importe quoi.

Etes-vous maintenant plus conscient de la présence des hélicoptères de la police dans le ciel ?

Je crois que si le film a le succès qu'il mérite, il va faire pour les hélicoptères ce que *Les Dents de la mer* ont fait pour les requins ! Maintenant, quand j'en entends un, je pense tout de suite à *Blue Thuner*, et je me demande qui est aux commandes et ce qu'ils sont en train de faire.

(1) Voir entretien dans notre numéro 33.

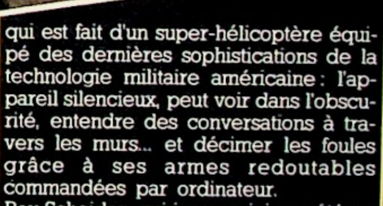


LA CRITIQUE

La théorie française qui veut que le réalisateur d'un film en soit l'auteur, a fait l'objet de nombreuses critiques ces dernières années aux Etats-Unis. En effet, quand on examine l'ampleur, la compétence et le talent des équipes techniques américaines entourant certains réalisateurs, on est en droit de se demander si le rôle de ceux-ci n'est plus réduit qu'à celui d'un artisan parmi beaucoup d'autres.

Blue Thunder semble vouloir prouver le contraire. Voilà un film qui, grâce au talent de son réalisateur, John Badham, s'avère supérieur à chacune de ses composantes individuelles.

Le scénario, en partie imaginé par Dan O'Bannon *(Alien)*, repose sur l'emploi



qui est fait d'un super-hélicoptère équipé des dernières sophistications de la technologie militaire américaine : l'appareil silencieux, peut voir dans l'obscurité, entendre des conversations à travers les murs... et décimer les foules grâce à ses armes redoutables commandées par ordinateur.

Roy Scheider, qui incarne ici un vétéran de la guerre du Vietnam à qui est confié le soin de tester l'hélicoptère, baptisé du nom de code de « Blue Thunder », découvre qu'un groupe clandestin de politiciens d'extrême-droite veut utiliser le « Blue Thunder » pour établir un régime policier. Il décide alors de s'emparer de l'hélicoptère, déclenchant ainsi la plus folle chasse aérienne jamais filmée au-dessus d'une grande ville (Los Angeles).

En dépit des récriminations de Dan O'Bannon, qui accuse Badham d'avoir modifié l'orientation de son scénario, on peut penser que son adaptation, confiée à, tout autre, aurait pu, au contraire, donner des résultats extrêmement médiocres. Cependant, la direction de Badham, et les talents réels des participants, confèrent aux personnages à la fois un air de réalisme qui était absent de *Firefox*, et une sorte d'humour au « second degré » sans lequel *Blue Thunder* aurait pu sombrer dans le ridicule. ▶

LA CRITIQUE

Les effets spéciaux sont fort bien employés ici. Contrairement à Eastwood, Badham contrôle à tout moment l'utilisation qui en est faite. Ainsi, les séquences des F-16, réalisées par « Dream Quest », qui sont les plus faibles du film du point de vue technique, ont été assemblées avec habileté lors du montage (supervisé personnellement par Badham).

Sur les traces de George Lucas et de Steven Spielberg...

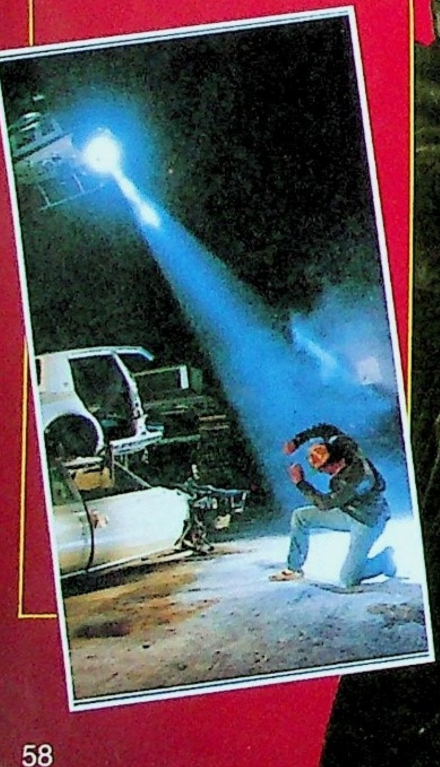
Cette combinaison de réalisme et d'humour, d'effets spéciaux et de rebondissements est en outre rehaussée par une technique de narration digne d'un Steven Spielberg ou d'un George Lucas. La caméra de Badham est efficace, rapide, et toujours en mouvement et la photographie, particulièrement dans les scènes nocturnes, se révèle remarquable.

Blue Thunder est un film d'action pure, qui ne véhicule aucun message sérieux, et ne fait qu'utiliser les conventions du genre en ce domaine (vétéran de la guerre, dictature policière sont des éléments classique du cinéma hollywoodiens).

La présence d'hélicoptères de police est un fait réel dans les grandes agglomérations américaines, et nul n'y prête une attention particulière, mais après avoir vu *Blue Thunder*, le ciel urbain prend soudainement des couleurs menaçantes ! Si l'un des critères du succès d'un film est de changer la perception du monde qui nous entoure, alors, en raison du talent de John Badham, *Blue Thunder* constitue une véritable réussite !

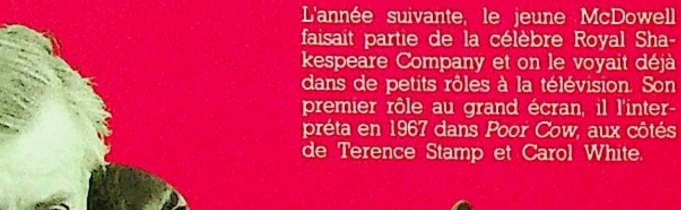
Jean-Marc Lofficier



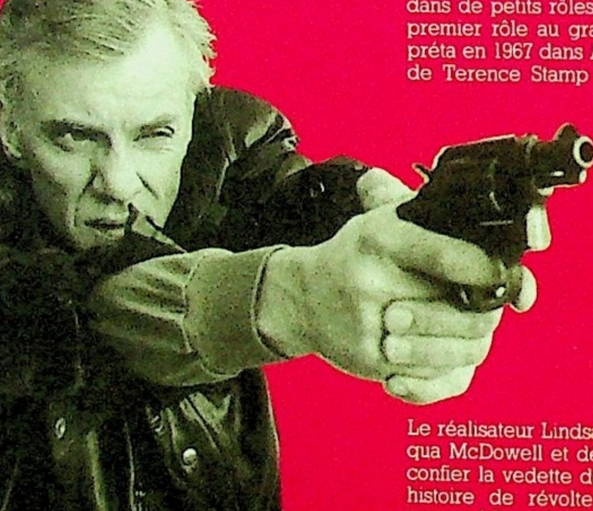


Entretien avec Malcolm McDowell

Son premier emploi, Malcolm McDowell ne l'a pas tenu sur une scène mais bien plutôt dans le pub de son père, où il servait les clients ! Il devait bientôt se faire embaucher comme vendeur dans une société qui commercialisait du café, mais ayant été mordu par le démon du théâtre, il ne tarda pas à s'inscrire à des cours de comédie et, après plusieurs mois de dur labeur, il entrait à l'Ile of Wight Repertory Company...



L'année suivante, le jeune McDowell faisait partie de la célèbre Royal Shakespeare Company et on le voyait déjà dans de petits rôles à la télévision. Son premier rôle au grand écran, il l'interpréta en 1967 dans *Poor Cow*, aux côtés de Terence Stamp et Carol White.



Pour Cochrane, les prémisses d'un impitoyable duel où il devra affronter Murphy...

Le réalisateur Lindsay Anderson remarqua McDowell et décida aussitôt de lui confier la vedette de *If...*, cette étrange histoire de révolte estudiantine dans une *public school* britannique. Après quoi McDowell tourna dans *Figures in a Landscape*, avec Robert Shaw, puis dans *The Raging Moon* et, en 1971, dans *Orange Mécanique* de Stanley Kubrick. C'est ce personnage amoral ultra-violent, du jeune Alex, qui devait lui valoir le succès ; du jour au lendemain, McDowell devint l'une des étoiles les plus brillantes au firmament du cinéma britannique.

En 1973, il retrouvait Lindsay Anderson et, de concert, ils donnaient une suite à *If... : O, Lucky Man !*, indubitablement

inspiré par les expériences professionnelles de McDowell, qui retrouvait là son rôle de Mick. *O, Lucky Man !* fut suivi par *Royal Flash* (1975), *Voyage of the Damned* et *Aces High* en 1976, le tapageur *Caligula*, du rédacteur en chef de Penthouse, Bob Guccione (1977), puis *The Passage*, en 1979, dont McDowell déclare : « Je crois que je n'ai jamais été meilleur que dans ce film. J'ai réussi à faire passer dans une douzaine de scènes quelque chose de la tyrannie nazie dans toute son épouvante ».
La même année, McDowell interprétait le rôle de l'inventeur H.G. Wells lancé sur les traces de Jack l'Eventreur dans le San Francisco du 20e siècle, pour le merveilleux et réjouissant *C'était demain*, de Nicholas Meyer. C'est dans les décors de ce film que McDowell devait rencontrer sa future épouse, Mary Steenburgen. Depuis, on l'a revu dans l'envoûtant et érotique *Cat People* de Paul Schrader, où il incarnait le frère de Nastassja Kinski.



Cet acteur de 40 ans, maintenant installé aux Etats-Unis, a retrouvé par deux fois son complice Lindsay Anderson d'abord pour le troisième et denier épisode de la trilogie de *If...*, *Britannia Hospital*, puis dans la nouvelle mise en scène de *« Look Back in Anger »*, la pièce de John Osborne. De cette dernière, McDowell estime qu'elle représente : « un tournant dans ma carrière. A la fin de la pièce, le public était en larmes. J'ai éprouvé un choc incroyable quand j'ai entendu les gens sangloter ». Après son interprétation du terrible colonel Cochrane de *Blue Thunder*, McDowell vient de jouer dans un *Merlin and the Sword* avec Candice Bergen et Dyan Cannon, réalisé par Richard Donner et coproduit par la Martin Poll-Comworld et Jadran Film (Yougoslavie).

C'est l'air un peu fatigué, les cheveux longs (une conséquence de son dernier tournage, où il tenait le rôle d'une vedette de rock), qu'il s'assit à la table pour son dernier entretien de la matinée. McDowell, qui sirotait une bière, répondit à toutes nos questions avec la franchise, le professionnalisme et l'humour qui le caractérisent...

La Columbia, pour vous défendre, dénie les rumeurs selon lesquelles vous auriez peur en hélicoptère...

Alors là, je regrette, mais je ne suis pas d'accord avec eux. Je meurs de peur, en avion ! J'ai horreur de ça, je ne supporte même pas de grimper dans un jumbo jet. Alors dans un hélicoptère... Je ne sais plus où me mettre. Tant pis si ça ne colle pas avec mon image, mais ça, plus jamais ! En réalité, lorsque j'ai accepté le rôle, j'ai dit à mon agent que j'avais peur de prendre l'avion, que je ne *pouvais pas* prendre l'avion et que je ne prendrais pas l'avion. Là-dessus, il m'a répondu qu'il les avait prévenus, et qu'ils étaient d'accord pour tout tourner en studio.
Et puis nous avons commencé à travailler, et avec eux tous, tout autour, leur air macho, etc..., cela n'était plus la même chose. Ils ont été obligés de refaire certaines prises tellement j'avais peur. En tout cas, je les ai bien fait rire !

Est-il exact qu'à aucun moment vous n'avez eu la maîtrise de l'appareil ?

A aucun moment, absolument ! Donnez l'Oscar au gars qui est assis à côté de moi, c'est ce que je dis toujours, c'est lui qui le mérite, pas moi. Moi, je n'ai rien fait !

Et qu'avez-vous éprouvé lorsque vous avez vu le film pour la première fois, avez-vous pu surmonter la peur de l'avion ?

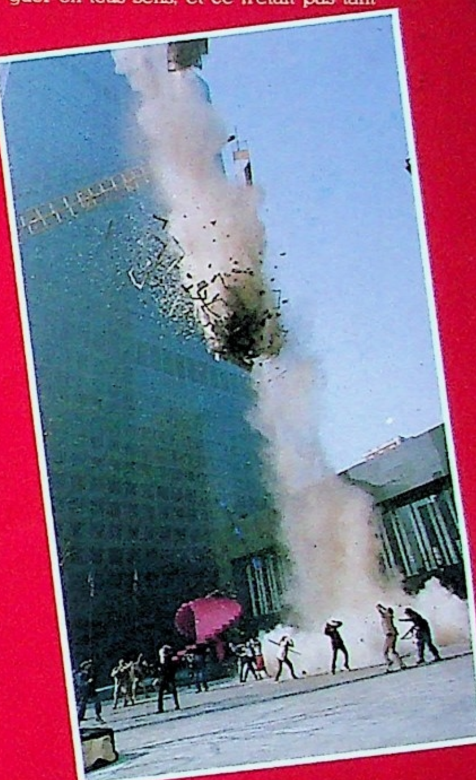
J'en avais encore mal à l'estomac, je vous assure ! Il y a des moments où je n'ai pas pu garder les yeux ouverts. Quand on passe sous les ponts, par exemple... C'était trop terrible. J'ai bien cru que nous n'allions jamais y arriver. Je me disais : « Non, ce n'est pas vrai, nous n'allons pas passer là-dessous, il n'y a pas la place, je connais la largeur de ce truc-là, et il n'y a pas de place... Oh mon Dieu ! Non... ! Il a écorché la peinture ! ».

Les choses ne se sont pas arrangés avec le temps, l'habitude venant ?

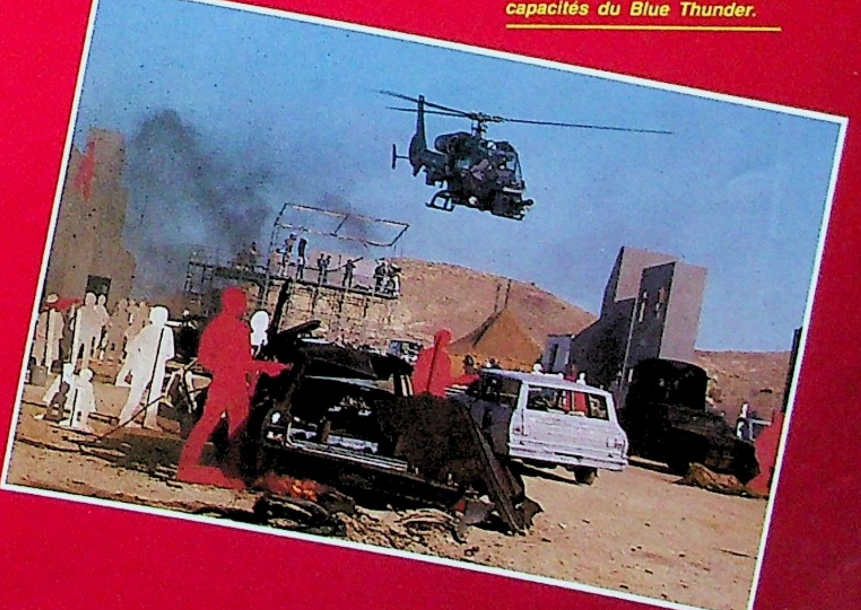
Elles ont plutôt empiré, oui. La première fois que je suis monté dans cet engin de torture, je n'ai eu que le temps de courir dans ma roulotte pour aller vomir, aussitôt qu'il s'est posé. Pour finir, lorsque j'y suis remonté, le pilote y est allé un peu plus doucement. La force de gravité est invraisemblable, vous savez.

Aviez-vous déjà tourné un film qui présente autant de contraintes physiques, de danger ?

En fait, je ne me suis jamais senti en danger. Ce n'est pas ça. C'est juste que mon estomac et moi ne supportons pas qu'on nous agite en tous sens, comme un shaker à cocktails. Nous suivions de tout près le gros hélicoptère, les tourbillons envoyaient notre petit appareil valdinguer en tous sens, et ce n'était pas tant



La première et fulgurante démonstration des meurtrières capacités du Blue Thunder.





que je craigne pour ma vie : je ne me sentais pas bien du tout, plutôt.

Et... vous êtes rentré chez vous en avion, après !

A la fin de la journée, je m'y étais un peu fait. Alors on m'a fait tenir le manche. C'était un bon moyen de m'obliger à garder les yeux ouverts. J'ai survolé la maison, et Marie est sortie me faire bonjour, avec le bébé.

Y a-t-il un message dans le film, et dans ce cas, avez-vous l'impression qu'il passe à l'image ?

Je ne crois pas que ce soit un film à message. C'est un film distrayant, un grand film. Il y a bien quelque chose à dire, c'est que Big Brother est partout, faites attention ! Mais, pour dire les choses comme elles sont, c'est avant tout un spectacle de distraction.

Personne n'a trouvé bizarre de voir un Colonel britannique aux commandes de l'U.S. Air Force ?

Si, sans doute, mais je l'accepte. Et je crois que les gens acceptent n'importe quoi. Après tout, ce n'est pas vraiment l'U.S. Air Force : il s'agit plutôt d'une dépendance de la C.I.A., et le personnage se trouve être un spécialiste dans ce domaine. Alors tout va bien. Il n'empêche que la banque de données indique bien : « Né en Angleterre, etc... ». Enfin, je crois que cela passe. Si vous voulez tout savoir, j'ai été surpris qu'on me confie ce rôle intrinsèquement américain. Seulement j'ai fait mon petit numéro : « Je ne te raterai pas », etc...

Quel est votre accent, au départ ?

Je parlais plutôt comme les Beatles ! A ceci près que je suis un vrai caméléon : je prends l'autoroute et je parle comme les autochtones, où que je sois. Si je me trouve à Londres, je parle comme les cockneys. Dans *Cross Creek*, où je joue le rôle du grand éditeur Maxwell Perkins, j'ai l'accent américain. Ça aide, dans le métier...

N'en avez-vous pas assez de jouer des rôles de méchants ?

On n'en a surtout jamais assez de jouer ! J'ai fait cinq films au cours des derniers dix-huit mois, et c'est le seul dans lequel je tiens un rôle de méchant, en fait. J'ai interprété le Roi Arthur, une vedette de rock'n roll...

N'a-t-il jamais été question de centrer *Britannia Hospital* autour du personnage de Mick ?

Non, c'est vraiment ainsi que Lindsay le voyait. Il n'y avait pas de personnage central depuis le début. J'adore ce film ! D'ailleurs, pour moi, Lindsay serait incapable de rater un film. C'est le troisième et dernier épisode de la série, et je suis très heureux de l'avoir fait. Je l'ai fait pour rien, pour Lindsay. Ils n'avaient pas les moyens de me payer, mais je n'y aurais pas renoncé, pour rien au monde.

Iriez-vous jusqu'à dire que c'est l'un de vos films préférés ? D'ailleurs, avez-vous un film préféré ?

Parmi ceux que j'ai tournés ? Oh, il y en a beaucoup. Assez curieusement, pour faire quelque chose, je crois qu'il faut être en mesure de se dire que ce que l'on est en train de faire est ce que l'on a jamais fait de mieux. Alors...

Vous n'en regrettez aucun ?

Je ne regrette jamais rien. Rien de ce que j'ai fait. J'ai tourné de vrais navets, mais je ne le regrette pas. En fait, je crois qu'il est très important d'avoir la capacité d'échouer. C'est comme ça qu'on grandit. Cela permet de garder les deux pieds bien à plat par terre.

Avez-vous été surpris par l'accueil qu'a reçu *Britannia Hospital* en Angleterre ?

Pas vraiment. Rien ne peut plus me surprendre de la part des Anglais. Il sont bien insulaires. Voilà nos braves Anglais qui vont se battre vaillamment au bout du monde, ils flanquent la pâtée aux Argentins, et voilà un film « anti-britannique », fait, assez étrangement, par un homme qui n'a jamais été particulièrement séduit par Hollywood, quelqu'un qui est resté dans son pays pour y travailler, un individu qui aime son pays, je le sais... Mais c'est ainsi. On finira bien par l'aimer et l'admirer. Quand il sera mort, sûrement, et alors tout le monde dira : « Quel grand artiste nous a quittés ! ».

Vous pensez donc que c'est davantage une question d'époque qu'un problème inhérent au film ?

Non. Le public est allé voir *If*... parce qu'à l'époque tout le monde voulait voir fermer les écoles privées. C'est la seule raison pour laquelle ils sont allés le voir. Personne n'est allé voir *O, Lucky Man*. On nous a proprement catalogués comme anti-ceci et anti-cela. Quant à *Britannia Hospital*, c'était une combinaison de tout ça. Et cela n'a pas plu du tout ! Sauf au critique du London Times, qui a écrit un article différent sur le film, disant que c'était un échantillon de grand cinéma anglais. Etre un peuple insulaire, c'est très différent. Les Anglais sont très provinciaux.

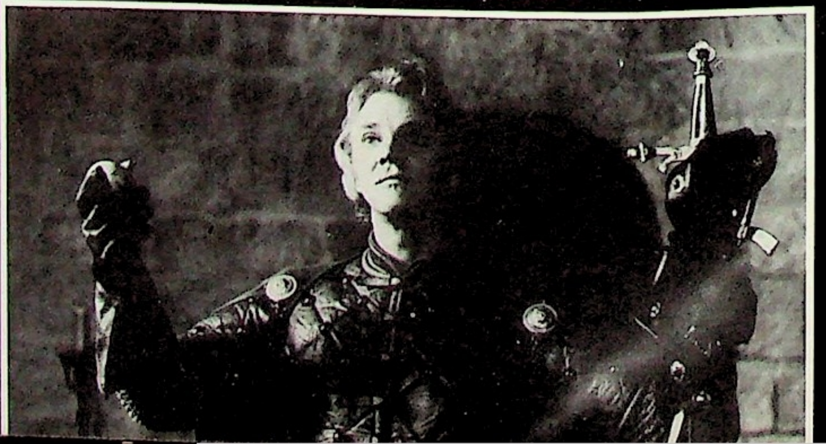
Cela doit vous rendre amer, quand il s'agit d'un film pour lequel vous avez beaucoup travaillé ?

Plus maintenant. Cela ne me fait plus rien. J'ai fait de mon mieux, j'ai fait tout ce que je pouvais. Si cela ne plaît pas, tant pis. Je ne lis jamais les critiques. J'ai décidé une fois pour toutes de ne plus les lire. Je ne peux plus les lire, même quand elles sont bonnes, et on m'en envoie de très bonnes depuis que j'ai pris cette décision. Je me sens drôlement mieux : cela ne me fait plus rien. Je ne me sens pas impliqué d'un point de vue émotionnel.

Y a-t-il un rôle que vous n'avez pas joué et que vous rêvez d'incarner ?

Il y en a des millions, vous voulez dire ! J'ai encore beaucoup de chemin à faire. J'en ai encore pour trente ans ! Je n'ai pas encore fait ce que je peux faire de mieux, et de loin. Je me suis toujours efforcé de construire ma carrière sur la durée plutôt que de faire un feu de paille. Ce n'est pas facile. Au début, j'avais tout pour faire un feu de paille... Trois succès d'affilée... ! Et puis le cinéma anglais s'est effondré en un rien de temps...

Un voyage dans le temps pour Malcolm McDowell qui, reléguant sa monture volante du Blue Thunder, en retrouve une autre, certes plus rassurante, pour endosser son rôle de Chevalier dans « Merlin and the Sword » (Richard Donner, 1983).



Entretien avec Daniel Stern

Avec son jean, son T-shirt, ses cheveux longs et sa barbe en broussaille, Daniel Stern est l'image même de la relaxation. Ce jeune acteur (il refuse d'avouer son âge, se contentant de divulger qu'il a « entre 18 et 35 ans »...) était encore à l'école lorsqu'il fut atteint par la Vocation, et bien qu'il n'eut vraiment aucune raison de se vanter de ses notes, il obtint des critiques chaleureuses lors de ses apparitions dans les pièces scolaires.



Des prouesses techniques impressionnantes sont à l'origine du formidable résultat visuel obtenu avec le « Tonnerre de feu ».

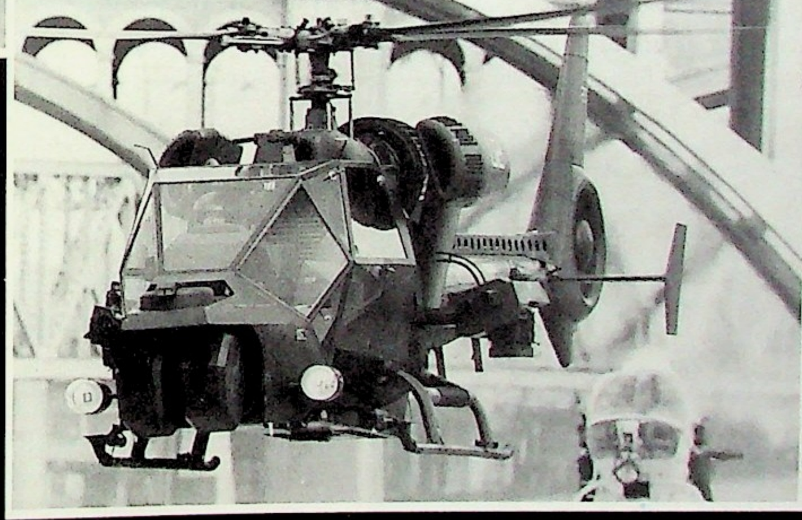
Son premier rôle professionnel, il l'obtint comme musicien au Festival Shakespeare de Washington alors que — assez étrangement — il n'avait jamais postulé qu'un emploi de machiniste ! Après avoir tenu un certain nombre de petits rôle à New York et à Chicago, Stern fit une percée dans *Breaking Away*, pour lequel Peter Yates obtint un Oscar. Il fit ensuite de la figuration dans *Stardust Memories* et *I'm Dancing As Fast as I Can* notamment, après quoi il tint la vedette dans *Honky Tonk Freeway*. Son interprétation de l'un des deux rôle de *How I Got the Story* lui valut d'être choisi pour incarner le personnage de Shrevie dans *Diner*, le film-surprise de l'année 82. Stern, qui vient de terminer le tournage de *The Book of Daniel* (de Sidney Lumet, d'après le livre à succès de E.L. Doctorow), dans lequel il tient l'un des rôles principaux, répète actuellement une comédie musicale qui doit commencer à Broadway : « Donnesbury ».

Tout comme le jeune Lymangood, le partenaire de Roy Scheider dans *Blue Thunder*, Stern était bien conscient de jouer «les repoussoirs »...

Etes-vous satisfait du film ?

Ah, ça oui ! Je l'ai vu hier soir pour la première fois, et je me suis bien amusé. Je n'ai pas une passion pour les films d'action, mais là, Badham m'a bien fait marcher. A la fin, je me suis rendu compte que j'était assis sur la pointe des fesses, au bord de mon fauteuil. D'ailleurs, à cette projection, tout le monde, y compris les messieurs en queue-de-pie, a passé son temps à pousser des hurlements et des sifflements contre les méchants et à encourager les bons ! Je crois que c'est plutôt bon signe, non ?

A vos débuts, on ne peut pas dire que vous n'avez eu que de grands rôles... Et maintenant, en très peu de temps, on vous voit dans plusieurs films à succès. Qu'est-ce que cela vous fait ?



Cela m'a fait que j'ai la tête à peu près comme une pastèque, maintenant ! Non, en réalité, je mène une vie tout à fait normale ; je ne me suis pas réveillé un matin en découvrant que j'étais devenu la vedette du siècle et que les gens m'acclamaient dans la rue. J'ai plutôt l'impression d'avoir grimpé un barreau de l'échelle, ce qui est très agréable, mais c'est tout.

Et que pensez-vous des hélicoptères, maintenant ?

Ah, maintenant, j'adore ça ! Ce n'était pas le cas au début ; pour tous vous dire, j'ai raconté une histoire à Badham pour faire le film : je lui ai dit que j'avais un oncle pilote d'hélicoptère ! Il s'est vite rendu compte de la vérité !

Dans quelle mesure avez-vous enrichi votre personnage, dans *Blue Thunder* ?

Dans toute la mesure du possible. Au départ, il n'y avait pas grand chose de ce que l'on retrouve dans la scène entre Roy et moi, dans l'hélicoptère, lors de ma première apparition. Nous nous sommes bien amusés à nous renvoyer la balle... Je connaissais déjà un peu Roy, et Badham avait l'air de nous trouver drôle, alors... Cela a été un peu édulcoré, bien-sûr, mais pas complètement. Ce n'est pas comme si nous avions tout changé et que cela implique une demi-douzaine de nouvelles scènes. Et par la suite, nous n'avons pas arrêté d'ajouter des détails.

Vous avez rendu votre personnage plus amusant ?

Plus amusant, et plus dingue surtout ! Ils me répétaient tout le temps de faire des choses vraiment stupides, et moi je ne voulais pas. Je résistait de toutes mes forces, parce que j'avais l'impression d'avoi l'air assez dingue comme ça à côté de Scheider. Mais c'est Badham qui me poussait à faire le pitre !

Cela ne vous a pas fait un rôle d'effet de vous retrouver dans cet hélicoptère pendant certaines séquences en vol ?

Ah, si ! Une fois, j'ai piqué une crise d'hystérie. Il y a une scène dans laquelle nous nous écrasons sur un bâtiment en construction, et ils voulaient des gros plans. Alors ils ont fixé une caméra à l'extérieur de l'hélicoptère, juste en face de moi qui étais assis à côté du pilote. John était couché derrière nous et il me donnait ses instructions par radio ; j'avais un écouteur branché dans mon casque. Et puis nous avons commencé à monter, après quoi nous avonc amorcé une descente en piqué ; nous tombions comme une pierre. C'est là que je me suis mis à rire comme un fou. J'ai vraiment cru que ça y était. Et il nous a fait recommencer cinq ou six fois, mais je ne pouvais pas m'empêcher de me mettre à rire comme ça, alors que j'étais cenqé être pris de panique... Ce qui était pourtant bel et bien le cas ! Mais le pire, c'était Malcolm McDowell. Il était



Daniel Stern, Roy Scheider et le regretté Warren Oates.

littéralement malade de peur dès qu'il mettait les pieds dans l'hélicoptère : il vomissait pour de bon.

Avez-vous vraiment fait fonctionner les appareils de bord ?

Non, personne ne me faisait suffisamment confiance ! Je crois bien que Scheider a réussi à décoller une fois, lui. Mais moi, j'étais la tête de turc du tournage. Au milieu de tous les « pros », John, Malcolm, Roy et Warren Oates, j'étais en butte à toutes les plaisanteries.

Et que pensez-vous maintenant de ces drôles de machines volantes... ?

Elles ne me font plus peur, désormais ! Pour donner des allures de machine de guerre au Blue Thunder, ils ont greffé toutes sortes d'accessoires bizarres sur un hélicoptère. La première fois que nous sommes montés dedans, le pilote a commencé à pousser les hauts cris : « Quoi ! Mais c'est bien trop lourd, on n'arrivera jamais à faire décoller cet engin ! » etc. Alors, quand on a atterri, je me suis dit qu'après ça, je pourrais tout supporter.

Lorsque vous roulez sur une autoroute, avez-vous davantage conscience maintenant de la présence des hélicoptères ?

Certainement. Il m'arrive de lever les yeux et de songer : « Tiens, voilà mes copains ! » Avant le tournage, la police de Los Angeles nous a pris en charge et nous a montrés comment marchaient leurs hélicoptères. En fait, c'est de là que vient toute cette histoire de « Jafo » (1) puisque le pilote qui m'a emmené faire un tour m'a appelé comme ça une fois. Je n'avais pas idée de ce qu'il voulait dire, ce n'est qu'après que j'ai compris et lorsque j'en ai parlé à Badham, il l'a incorporé dans le film !

Vous devez prendre du plaisir à savoir que vous contribuez à l'élaboration du film...

Ça oui, mais cela me met parfois mal à l'aise ; j'ai l'impression d'avoir trop de responsabilités. Vous comprenez, dans ce cas là, si ça marche pas, ce sera de ma faute ! Mais je suis bien content quand on prend mes idées au sérieux ; surtout quand c'est John, ou Sidney Lumet ou quelqu'un de leur calibre. Ils me donnent de l'assurance, ils me font sentir que je participe à la genèse du film. C'est bon de se sentir apprécié !

N'avez-vous jamais eu l'impression que l'on faisait reposer une trop grande responsabilité sur votre personnage ?

Si, dans *Diner*. Et je n'étais pas à mon aise. Nous avons beaucoup improvisé, nous n'arrêtions pas de modifier le dialogue en cours de tournage. Personne ne soupçonnait l'impact que le film pouvait avoir jusqu'au moment où la pièce de théâtre a été jouée. Sur le coup, c'était tellement particulier que je me demandais si ça intéresserait le public. Mais cela s'est bien passé, en fin de compte.

Si vous aviez le choix, que préféreriez-vous faire maintenant ?

Je crois que j'aimerais bien faire un film sportif. Cela me plairait de me retrouver dans un rôle de joueur de football ou de baseball, et d'avoir l'air de savoir ce que je fais !

Et que faites-vous en ce moment ?

Pour l'instant, je répète une comédie musicale, « Doonesbury ». Je prends des cours de chant et de danse classique ! Je vais tenir le rôle de Mark Slackmeyer, le disc-jokey...

Vous n'avez pas envie d'entreprendre autre chose dans le domaine cinématographique, la mise en scène ou l'écriture de scénario ?

Peut-être quand je me sentirai plus à l'aise. Je crois que ça fait dix ou douze films que je fais, maintenant, et je me sens un peu comme chez moi, sur un plateau. Alors j'ai acheté une petite caméra Super-8, et mes copains et moi, on est en train de tourner des films !

Propos recueillis à Los Angeles par **Jean-Marc** et **Randy Lofficier**
(Trad. : Dominique Haas)

(1) Surnom du personnage de Daniel Stern, dans le film

FICHE TECHNIQUE

U.S.A. 1982. Production : **Rastar-Gordon Carroll.** Prod. : **Gordon Carroll.** Réal. : **John Badham.** Prod. Ex. : **Phil Feldman** et **Andrew Fogelson.** Scén. : **Dan O'Bannon** et **Don Jakoby.** Prod. ass. : **Gregg Champion.** Phot. : **John A. Alonzon.** Phot. des maquettes : **Jack Cooperman.** Dir. art. : **Sydney Z. Litwack.** Mont. : **Frank Morriss** et **Edward Abroms.** Mus. : **Arthur B. Rubinstein.** Son : **John Glascock, Tim Cooney.** Déc. : **Catie Bangs, Mickey S. Michaels.** Cost. : **Marianna Elliot.** Maq. : **Greg La Cava.** Cam. : **Mike Ferris, David Nowell.** Cam. aérien : **Frank Holgate.** Conseiller visuel : **Phillip Harrison.** Réal. 2e équipe vues aériennes : **James Gavin.** Réal. 2e équipe cascades : **Terry Leonard.** Supervision des effets spéciaux : **Chuck Gaspar.** Effets spéciaux : **Jeff Jarvis.** Effets spéciaux électroniques : **Peter Albiez.** Coordination vidéo : **Rick Whitfield.** Phot. séquences animées : **Dream Quest Inc.**

Int. : **Roy Scheider** (Murphy), **Warren Oates** (Braddock), **Candy Clark** (Kate), **Daniel Stern** (Lymangood), **Paul Roebling** (Icelan), **David S. Sheiner** (Fletcher), **Joe Santos** (Montoya), **Malcolm McDowell** (Cochrane), **Ed Bernard** (Sergent Short), **Jason Bernard** (le maire), **Mario Machado** (lui-même), **James Murtaugh** (Alf Hewitt), **Pat McNamara** (Matusek), **Jack Murdock** (Kress), **Clifford Pellow** (Allen), **Anthony James** (Grundelius), **Anna Forrest** (Lucy), **Phil Feldman** (Colonel Coe). Dist. en France : Warner-Columbia. 108 mn. Couleurs par DeLuxe. Panavision. Dolby Stereo.

PSYCHOSE 2

SUITE DE LA PAGE 22



C'était une production Shamley — la Shamley était une société fondée par Hitchcock — mais un film Paramount, et tourné dans les Studios de l'Universal. Cocktail intéressant s'il en fût !

Lorsqu'il s'est installé à l'Universal pour faire *Psychose*, il venait de terminer *North by Northwest*, qui était pour l'époque un film à gros budget. Hitchcock passait son temps à vouloir prouver des choses, et il ne voulait pas passer pour un réalisateur de films à gros budget. Je crois qu'il voulait démontrer à tout le monde qu'il pouvait parfaitement faire un film de qualité sans trop d'argent. Et c'est pour ça qu'il avait choisi *Psychose*, auquel il pensait depuis un bon moment déjà. Il voulait que ce soit son film de qualité, à petit budget.

C'est parce qu'elle avait l'habitude de travailler beaucoup plus vite que l'autre qu'il a fait son film avec son équipe de télévision. Il ne voulait pas prendre de risques. Il avait horreur de travailler avec des gens qu'il ne connaissait pas bien et il avait une équipe technique pour ses films de télévision et une équipe pour ses longs-métrages, toutes deux constituées de gens qu'il connaissait de longue date. Quand il vous aimait bien, et si vous étiez assez efficace pour ça, il vous prenait dans son équipe de télévision.

Et voilà comment je me suis retrouvé à travailler sur ce projet.

A quel moment l'Universal a-t-elle acquis les droits de Psychose ?

En fait, bien que cela ait été un film Paramount, c'est la Shamley qui en détenait les droits. C'était également eux qui avaient les droits des films de la série *Alfred Hitchcock présente*. Universal a racheté sa compagnie de son vivant, dans les années soixante.

Comme vous venez de le dire, vous considérez Hitchcock comme votre maître à penser. Ne vous êtes-vous pas senti sacrilège à l'idée de refaire un Psychose ?

Lorsqu'ils en ont émis l'idée, ma première réaction a été de me demander : « Attendez un peu ! Vous allez trifouiller un classique, l'œuvre d'un maître, je me demande si nous avons bien le droit de faire ça ?... ». C'est vraiment ce que j'ai pensé au début, jusqu'au moment où j'ai rencontré Richard Franklin, que je ne connaissais pas, et que je n'avais jamais vu avant d'entreprendre ce film. Lorsque j'ai fait sa connaissance, je n'étais pas encore sûr de marcher dans le projet. Et puis, nous avons commencé à en parler, nous avons discuté de l'approche du sujet. Alors j'ai compris à ses idées que nous allions vraiment faire un film digne de ce nom, et pas seulement une exploitation du mythe, un pillage en règle. Et je crois que nous y sommes arrivés. Je suis content de nous. Je me plais à penser que M. Hitchcock ne serait pas mécontent de nos efforts. Enfin, je l'espère.

Y voyez-vous en quelque sorte un hommage ?

Je ne sais pas. Bien qu'il ait été l'élève d'Hitchcock, Richard, qui est un auteur très original, a réalisé un film personnel. Comme je vous le disais, j'ai travaillé avec Hitchcock pendant une vingtaine d'années, mais quand Richard est arrivé, il en savait plus que moi ! Il avait étudié, encore et encore, l'œuvre d'Hitchcock, et avec lui, qui plus est !

J'ai été tellement impressionné par son travail de préparation, par son approche, que cela m'a rassuré. Son professionnalisme et ses méthodes de travail n'étaient pas différentes de celles d'Hitchcock, au fond. Je lui ai demandé s'il avait étudié la façon dont Hitchcock préparait ses tournages, et c'était le cas, pour certaines choses, mais souvent, spontanément, il voyait les choses comme Hitchcock lui-même les aurait envisagées.

Certains angles de prise de vues sont très hitchcockiens...

Oui, et pourtant ils n'appartiennent qu'à Richard. Il s'est bien évidemment inspiré de l'original, mas sans essayer de l'imiter. Cela aurait été une erreur, du reste.

Mais certains plans calqués précisément sur le premier sont des « private-jokes » ?

C'est exact !

Ne trouvez-vous pas étrange de produire aujourd'hui un Psychose II, vous qui avez travaillé sur l'original ?

Il est vrai que je me remémore constamment des détails survenus lors du tournage du premier, et auxquels je n'avais jamais songés pendant plus de vingt ans. Lorsque nous sommes arrivés sur le plateau, Richard et moi, par exemple... J'avais assisté à la reconstitution de la maison depuis le début, mais je m'étais volontairement tenu à l'écart du théâtre des opérations pendant la dernière semaine. Je suis ensuite allé voir comment ils avaient décoré la maison et, franchement, quand j'ai mis les pieds dans l'entrée, puis sur la première marche de l'escalier, j'ai éprouvé un sentiment étrange, très étrange. Je me suis dit : « La maison originale se trouvait sur le plateau 28 et nous sommes sur le plateau 24, mais c'est bien elle. Où est M. Hitchcock ? ». Elle était en tout point identique. C'était vraiment fantastique ! Et je suis sûr que Tony Perkins a dû éprouver le même sentiment la première fois qu'il a gravi cet escalier.

Vous aviez l'impression que Hitch était peut-être dans le coin, en train de vous regarder ?

Exactement, c'est tout à fait ce que j'ai éprouvé.

Dans quel état était la maison ? A-t-il fallu refaire beaucoup de choses ?

Ça oui ! Tout l'intérieur avait disparu. Les divers éléments avaient été récupérés. La carcasse extérieure avait été déménagée puis réutilisée, comme toutes les maisons dans tous les films. Elle n'avait pas changé ; elle avait juste été repeinte. Lorsque nous l'avons réinstallée sur la colline, nous lui avons rendu son aspect primitif. Il nous a bien fallu trois ou quatre semaines pour la remettre en état.

Que se serait-il passé si Tony Perkins avait refusé ?

Nous n'avons même pas voulu envisager la question. Qui aurait pu incarner Norman, sinon Tony ? C'était impossible. Je crois qu'entre autres choses uniques, lorsque nous nous sommes lancés dans cette entreprise, nous avons réussi à reprendre un personnage vingt-deux ans après, avec le même acteur.

Qu'avez-vous fait lorsque vous avez su que vous alliez donner une suite à Psychose ? Du quinzième étage de la tour, on a bien dû essayer de vous imposer quelques idées ?

Non, pas en ce qui concerne le scénario, en tout cas. Là encore, ce qui s'est passé est assez unique dans la mesure où l'on s'est contenté de nous dire d'y « aller », d'embaucher un metteur en scène, un scénariste, et de faire le film. C'est Bernard Schwartz qui m'a fait connaître Richard Franklin. Lorsque j'ai appris que j'allais faire sa connaissance, je suis allé voir *Road Games* et *Patrick*, qui m'ont bien plu. Et puis nous nous sommes rencontrés, et nous nous ▶



Le cauchemar recommence pour Vera Miles !

sommes respectés d'emblée. J'ai été impressionné ; c'était vraiment l'homme qu'il fallait pour faire ce film !

Combien de temps s'est-il passé entre le moment où l'on vous a dit que vous alliez faire le film et la fin du tournage ?

J'ai appris la nouvelle en novembre et le tournage a pris fin le 12 août. Cela ne fait même pas un an. C'était une production rapide : personne n'a perdu de temps !

Quelle influence avez-vous eu, personnellement, sur le scénario ? Avez-vous changé beaucoup de choses, vous qui connaissiez si bien à la fois Psychose et Hitchcock ?

Non. Notre principal souci était de structurer le film de telle sorte que, sans dépenser une fortune, le résultat soit de qualité, aussi bon que l'original. Cela impliquait de bien prévoir notre coup. Pas question d'aller se promener à Paris pour tourner, ou de faire sauter l'Hôtel de Ville ! Nous avions calculé qu'il nous faudrait 31 jours de tournage, ce qui ne nous avait pas été imposé d'avance, par ailleurs.

Comparé à Psychose, ce film est sanglant. Moins toutefois que bien d'autres dans le genre. Ne craignez-vous pas que cet aspect ne vous aliène les fanatiques du premier, tout en ne suffisant pas à attirer les spectateurs des films d'épouvante d'aujourd'hui ?

C'est le grand problème auquel nous sommes maintenant confrontés. Lors de la sortie du premier *Psychose*, tout le monde se demandait s'il ne répugnerait pas aux spectateurs habituels d'Hitchcock. Il suffit de relire les critiques d'alors pour se rappeler qu'à l'époque, le film a presque fait scandale. Montrer un nu à l'écran, cela ne s'était jamais fait ! Et aujourd'hui, *Psychose* passe à la télévision sans coupure. Si nous nous en étions tenus au niveau du premier, en ce qui concerne la violence en tout cas, je doute fort que le public l'aurait apprécié. Cela aurait semblé trop anodin. D'un autre côté, nous tenions à éviter le côté crapuleux, morbide, de trop de films de « gore » ; encore qu'on trouve quelques scènes bien sanglantes dans le film. Nous avons essayé de ménager la chèvre et le chou, d'en faire plus que dans l'original tout en ne tombant pas dans les excès que l'on a pu voir ces dernières années.

Quel était le budget du film ?

Moins de 5 millions de dollars, c'est tout ce que je peux vous dire. Le premier avait coûté 700 000 dollars. Nous avons essayé de faire un film comparable, du point de vue du budget, compte tenu de l'inflation.

Aviez-vous d'autres intentions en faisant ce film ?

Oui, nous ne voulions pas faire un film violent. Nous avions l'impression que jamais Hitchcock n'aurait fait un « slasher movie ».

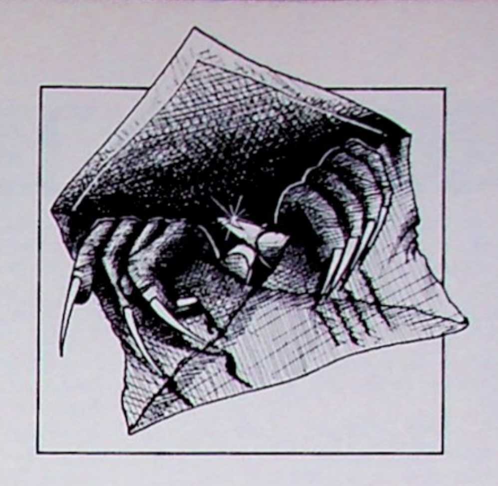
On a décidément beaucoup écrit sur Hitchcock, depuis cinq ou dix ans. N'auriez-vous pas l'intention d'écrire quelque chose sur lui, à votre tour ?

C'est délibérément que je me suis abstenu de lire ce qu'on a écrit sur lui, dernièrement, dans « The Dark Side of Genius » dont j'ai lu les compte-rendus. Si ce qu'on a écrit est vrai, très bien, mais je ne veux pas en entendre parler. Et je ne suis même pas sûr que ce ne soit pas un tissu de mensonges. Je préfère toujours voir l'aspect positif des choses. Evidemment, on a tous des problèmes dans la vie. Mais jamais je n'ai vu M. Hitchcock faire quoi que ce soit de ce dont on semble l'accuser dans ce livre. Bien sûr, je n'étais pas tout le temps là, je faisais mon travail. Mais pendant le tournage de *Marnie* je passais quatorze heures par jour sur le plateau, j'ai été présent à chaque instant pour *Family Plot* et pas mal de temps pour *Les oiseaux*.

Mais je ne veux même pas en parler. M. Hitchcock était un homme tellement brillant, un tellement bon ami, et il a été si merveilleux avec moi que je ne veux pas discuter l'autre aspect du personnage, s'il y en a un...

Trad. : Dominique Haas





COURRIER DES LECTEURS - Suite de la page 33

« Ah ce numéro 13 !... Ce fut un tournant ! Ce fut aussi à ce moment-là que j'achetai votre magazine, et ceci sans le feuilleter préalablement. Le plus heureux est que je ne sois pas le seul, puisque de numéro en numéro, vous êtes passés de 15 000 à 35 000 exemplaires... Je suis un peu déçu par l'article sur *Star Wars* (n° 33), que j'aurais souhaité plus volumineux. Néanmoins, il est très intéressant. Il montre en tout cas à quel point Lucas n'était pas sûr du succès de son film et à quel point il avait écarté l'intrigue sociale au profit de l'action. Pour terminer, pourquoi ne pas publier des numéros hors série à tirage moins élevé, consacrés à un seul film (avec interviews, critiques, analyses, découpage photo, pré et postproduction, etc.), dont : *Star Wars, La nuit du chasseur, Le magicien d'Oz, Rencontres du 3e type, Les aventuriers de l'Arche Perdue, etc... ».*

Hervé Hadmar,
77300 Lesigny

« Je vous écris, car je viens de voir le film réalisé par deux des Monty Python : *Jabberwocky*. Il y a dans cette œuvre l'emploi d'un Dragon assez rare selon mes références cinématographiques : à savoir, un Dragon ayant une fonction dramatique « sérieuse » dans un film par ailleurs purement comique. J'ai été assez étonné de ne pas voir repris ce film dans la filmographie parue lors de la sortie de *Dragonslayer* dans l'E.F. n° 27. Et cela me fait penser que dans *Monty Python and the Holly Graal,* il y avait aussi un Dragon, réduit à l'impuissance par une attaque cardiaque de l'animateur du film.
Cela étant, je profite de cette lettre pour vous déclarer que votre revue correspond tout à fait à celle dont je rêvais avant de vous découvrir, autant pour les sujets traités que pour la façon dont vous les abordez (j'aime le côté exhaustif). Ce qui me séduit le plus, ce sont les filmographies complètes avec les génériques que vous consacrez à un sujet ou à une célébrité.
Je dois malheureusement vous dire que j'ai moins apprécié tous les numéros depuis votre étude sur les Zombies (celui-là non compris !). C'est un rique que vous preniez en devenant mensuel, car il n'y a peut-être pas chaque mois un film suffisamment important dans votre domaine pour lui consacrer un dossier.
Je crois, par ailleurs, que le Fantastique s'accommode très bien des séries B... ou Z, et que vous devriez réserver davantage de place à des films mineurs (ou considérés comme tels par le reste de la presse). D'autre part, je trouve que vous devriez vous cantonner dans les limites données par vos définitions du Fantastique, SF, Merveilleux, Horreur, Insolite, etc., car des films comme *First Blood* ont d'autres critères de jugement et d'attraits. J'espère, pour conclure, que vous retrouverez la qualité de vos premiers numéros mensuels ».

A. Joassin,
Huy (Belgique)

LON CHANEY

SUITE DE LA PAGE 32



règne sur les bas-fonds de San Francisco dans *The Penalty*. Nous devons à l'une des nombreuses et heureuses initiatives de Patrick Brion sur F.R.3 d'avoir pu découvrir dans le courant de l'année 1978, l'un des films les plus étranges et les plus attachants de la première période de la carrière de Chaney.

Encore enfant, Blizzard a été amputé des deux jambes par un chirurgien inexpérimenté, à la suite d'un accident de la circulation. Mais l'enfant a appris, quelques heures après que l'opération n'était pas indispensable pour le sauver. Toute sa vie, Blizzard restera infirme à cause de la maladresse d'un homme qu'il poursuivra de sa haine... (7)

Vingt-cinq ans plus tard, Blizzard domine et régente la pègre de San-Francisco et prépare dans l'ombre la révolte des démunis pour s'emparer de la ville. Parallèlement, poursuivant sa vengeance, il accepte de poser pour un buste en glaise dans l'atelier de Barbara, la fille du chirurgien qui l'amputa jadis... La jeune fille, qui voit dans le visage rempli de haine de son modèle l'incarnation du Diable, fait un buste de Satan.

Mais Blizzard veut tout simplement contraindre le praticien à lui greffer les jambes du fiancé de Barbara dans une salle d'opération secrètement aménagée dans les sous-sols de son repaire. Pendant ce temps, Rose, une jeune auxiliaire de la police, est parvenue à endormir sa méfiance et à s'introduire dans son organisation criminelle.

Le drame inextricable se résout dans un tour de force d'ingéniosité puérile : opéré du cerveau, Blizzard regrette ses crimes et enterre ses idées de vengeance avant d'être abattu par un ancien complice...

Cette fois, la prestation de Chaney est éblouissante et sa performance physique un tour de force.

Une démonstration des plus brillantes...

Pour obtenir l'apparence requise, il replie complètement ses jambes derrière ses cuisses et les fait fixer à l'aide de lanières de cuir. Ainsi harnaché, des blocs de cuir placés sous ses genoux lui permettent de marcher, de sauter, de se mouvoir rapidement. Il est aisé d'imaginer les souffrances endurées pour jouer devant les caméras un film entier dans cette attitude. L'acteur était contraint de se faire libérer les jambes toutes les cinq minutes pour rétablir une circulation sanguine normale.

Désormais, pour toutes prestations similaires, un médecin sera toujours requis pour le temps complet du tournage. L'idée avait été lancée au moment de la réalisation de *The Miracle Man*. Elle devenait ici une nécessité. Elle s'élargira au cours des prochaines années, d'une incontestable dimension publicitaire.

Initialement, au derner plan du film, Lon Chaney se débarrassait de son appareillage et venait alors, debout devant la caméra, saluer la foule des spectateurs. En fait, dans la version définitive, le comédien sera tout simplement montré avec ses jambes dans quelques plans au cours desquels il explique à ses complices comment, après avoir été opéré, il les conduira à la conquête de la ville.

The Penalty demeure une brillante démonstration de ses possibilités. La facilité apparente avec laquelle il monte un escalier, descend de voiture, s'assied dans un fauteuil ou tombe d'une estrade, alors qu'il se tient continuellement debout sur les genoux, accrédite la spécialité peu commune dont il a fait son domaine.

Son jeu n'est pas encore — et ne sera jamais complètement — détaché des

1

2

expressions élémentaires de la pantomine : dans la première partie du film, il multiplie les rictus, les grimaces, les froncements de sourcils, les lourds regards de haine, soulignant un peu trop pesamment son aspiration « aux plaisirs de Néron et à la puissance de César » (phrase du dialogue). Mais parfois s'inscrit sur son visage convulsé l'expression de la torture morale la plus intense. Et cette dualité prendra le pas très vite dans ses prochaines prestations, sur la conception initiale du Méchant sans nuance.

Sous la direction de Wallace Worsley...

L'intrigue, quant à elle, excellente, multiplie les subtilités et les symboles, s'appuyant fréquemment sur le Mythe chrétien pour proposer, en la personne de Blizzard régnant sur les bas-fonds, une incarnation de Satan après la chute et qui, chassé du Paradis, chercha le Pouvoir en Enfer. Ramené dans le droit chemin par la Grâce Divine — une opération du cerveau — il devra cependant payer le Prix du Mal (The Penalty) et sombrer dans le Néant, laissant dans l'atelier de la jeune femme sculpteur « le masque diabolique d'une grande âme »... En France, le film se nomme judicieusement *Satan*.

The Penalty est donc le premier vrai rôle de star de « l'homme aux milles visages ». Le cinéaste à qui il doit cette promotion l'emploiera quatre autres fois au cours des trois années suivantes. Et consolidera sa carrière en lui confiant un rôle de stature internationale en 1923 dans *The Hunchback of Notre-Dame*. En fait, la révélation de Chaney restera son plus beau titre de gloire. Qui est-il ? Wallace Worsley est né en 1880. Il a fait ses premiers pas de metteur en scène en 1918 chez Universal, et s'est très vite spécialisé dans les grandes fresques historiques et les sujets à prétentions scolaires. *The Little Shepherd of Kingdom Come* en 1919 l'a fait remarquer. Après deux autres films la même année, il a été engagé par Samuel Goldwyn qui cherche à s'accaparer des talents neufs. Et *The Penalty* est son premier dans la nouvelle compagnie. Il a connu Chaney lorsqu'il était à l'Universal et a immédiatement pensé à lui dès que Goldwyn lui a confié la lecture du récit du Gouverneur Morris qui constitue la base du scénario.

C'est un autre roman du même auteur que Worsley adaptera quelques mois plus tard, et il pensera tout naturellement à sa nouvelle vedette pour y personnifier le représentant du Mal : *Ace of Hearts (L'As de Cœur)* est l'étrange histoire d'une société secrète aux agissements malfaisants. Les membres se réunissent très régulièrement et celui qui, à cette occasion, tire l'as de cœur, doit commettre un meurtre en assassinant une victime également désignée par le sort... Un thème très similaire au « Club des Suicidés » de Stevenson. Chaney est Farralone, le chef des conjurés, qui sauvera l'héroïne dont il est secrètement épris en faisant sauter à la bombe l'assemblée des conspirateurs...

The Night Rose que Wallace Worsley entreprend durant l'automne 1921, toujours pour Goldwyn, est de nouveau un mélodrame situé dans les bas-fonds de Frisco. Chaney y apparaît en propriétaire escroc d'un hôtel louche. Tourné initialement sous le titre de *Flower of Darkness*, la production sortira finalement en août 1922 retitrée *Voices of the City (Le Prince des Ténèbres)*. Son audience sera mince.

Le film le plus intéressant interprété par le comédien sous la férule de Wallace Worsley après *The Penalty*, restera sans nul doute *A Blind Bargain (Le Rival de Dieu)* qui consacrera son goût inné pour l'étrange et l'insolite.

---

(7) Un ressort dramatique particulièrement original et que le cinéma utilisa relativement peu. L'un des exemples les plus marquants se trouve dans *Kings Row (Crimes sans Châtiment*, 1942) de Sam Wood, où le machiavélique docteur incarné par Claude Rains, par vengeance, amputait des deux jambes le jeune Ronald Reagan...

5



3

4



6 PORTRAITS :

1. ***« Hors-la-loi » (1921).***
2. ***« L'idiot » (1927).***
3. ***« La tour des mensonges (1925).***
4. ***« Mr Wu » (1927).***
5. ***« Le rival de dieu » (1922).***



Bien avant Charles Laughton et Anthony Quinn, Lon Chaney fut un mémorable Quasimodo (« Notre Dame de Paris », 1923).

Avec Leatrice Joy dans « Voices of the City » (« Le prince des ténèbres », 1922).

A Blind Bargain est l'un des premiers films d'horreur de l'histoire du cinéma. Chaney y joue à la fois le rôle du docteur Lamb (8), un savant fou qui se livre à des expérimentations sur les greffes, et l'une de ses créatures, un homme-singe bossu et difforme. L'auteur du roman, Barry Pain, eut un certain succès d'estime au début du siècle, pour quelques recueils de nouvelles policières. « The Octave of Claudius », qui fournit le sujet de *A Blind Bargain*, parut à Londres en 1897. Il bénéficia d'une particulière attention en raison de l'intérêt passionné du public pour les théories alors très en faveur de Voronoff qui envisageait de prolonger la vie humaine en transplantant dans le corps des glandes d'animaux.
Le docteur Lamb du film poursuit des recherches similaires. Il obtient d'un jeune aristocrate ruiné, Robert, l'autorisation de tenter sur lui une expérience, à la condition de soigner sa mère gravement malade. Mais le jeune homme découvre que cette expériencce risque de lui coûter sa conscience car l'assistant bossu du docteur est en réalité un homme-singe et le produit d'une expérience antérieure. Ce dernier emmène Robert dans la salle secrète d'opération et montre au jeune homme terrifié les créatures hideuses emprisonnées dans des cages. Le savant survient, maîtrise Robert et l'attache sur la table d'expérimentation. Mais l'homme-singe libère un monstre qui massacrera le docteur Lamb tandis que Robert parviendra à fuir.

Un comédien au registre infini...

L'intrigue fait incontestablement songer à « L'île du Docteur Moreau » dont elle est un peu le prototype. Avec son aspect blasphématoire pour les expériences interdites et le potentiel d'horreur contenu dans les créatures du savant fou. Le film eut un succès considérable à l'époque et mérite de figurer parmi les premières grandes réussites du cinéma fantastique.

7) « THE MOST MYSTERIOUS ACTOR IN THE MOVIES »

A l'orée d'une gloire phénoménale, Lon Chaney crée peu à peu une mode, un besoin, et l'on en vient à bâtir des films autour de lui. Sa spécialité est paradoxale : on peut *tout* lui demander. Et cette virtualité lui ménage les plus fructueuses rencontres...
Responsable en 1917-1918 de quelques-uns des meilleurs films de Mary Pickford (dont le fameux *Rebecca of the Sunnybrook Farm)*, Marshall Neilan (1891-1958) était considéré à l'époque comme un excellent artisan, spécialiste de la comédie sentimentale. Il change de genre en 1921, avec *Bits of Life*, un mélodrame à sketches produit par la First National. Dans la troisième histoire, Chaney prête ses traits à un Chinois machiavélique qui terrorise sa femme, la jolie Anna May Wong. Une fois encore, il est un des rois de la pègre de San Francisco, tenancier d'une fumerie d'opium. Le scénario, dramatique à souhait (fidèle à la tradition chinoise qui refuse les enfants de sexe féminin, Chin Gow projette de se débarrasser de sa fille qui vient de naître...) ménage une scène particulièrement délirante : Chin Gow s'endort sur sa couche après avoir fumé de l'opium ; dans la pièce attenante, l'ami de sa femme fixe sur le mur un crucifix donné par le prêtre ; le clou traverse le mur, pénètre dans la tête du Chinois et le tue !...
Au début de 1922, *The Trap (Le Cœur du Loup)*, entrepris pour le compte de l'Universal, est une aventure de la Police Montée dont l'intérêt primordial réside dans la personnalité de ses scénaristes : en effet, le script est signé Lucien Hubbard, Irving Thalberg et Lon Chaney. Ce qui prouve que le comédien connaissait déjà à cette époque celui qui, à partir de 1924, allait devenir l'un des piliers de la Metro-Goldwyn-Mayer... La réalisation, quant à elle, est assurée par un inconnu nommé Roger Thornby. Chaney personnifie Gaspard, un trappeur canadien français trahi par un aventurier dont il cherche à se venger. La fin, pleine de bonnes intentions, voit l'ultime réconciliation des deux protagonistes après un combat avec un loup.
Flesh and Blood (Cœur de Père) semble intéressant dans ses rapports apparemment étroits avec la mythologie de l'acteur. Le scénario original évoque l'histoire de David Webster qui, emprisonné injustement, s'évade pour revoir sa femme mais survient pour assister à ses funérailles ! Désormais, Webster se réfugie à Chinatown où, déguisé en mendiant estropié, il échappe aux recherches de la police grâce à l'aide du Chinois Li Wong (Noah Beery). Webster rêve de vengeance mais découvre que sa propre fille est sur le point

(8) En français : Agneau (Sic).

d'épouser le fils de celui qui fut la cause de son emprisonnement... Irving Cummings (1888-1959), son auteur, venait de la Essanay où il avait commencé une carrière d'auteur avant de passer réalisateur en 1922. C'était tout juste son cinquième film.
Parmi les autres bandes de cette époque offrant quelqu'intérêt, il faut citer *The Light in the Dark* réalisé par Clarence Brown qui donne l'occasion à Chaney de jouer une fois encore un voleur « au cœur d'or », Tony Pantelli, un cambrioleur professionnel qui a pris sous sa protection la jeune Bessie. Certains documents indiquent que le film contiendrait des séquences en couleurs.
Oliver Twist, version 1922 signée Frank Lloyd (1887-1960), est l'occasion pour Chaney de camper un Fagin particulièrement pittoresque.
Quincy Adams Sawyer (Le Bac Tragique), adapté d'un roman célèbre de Charles Felton Pidgin paru à Boston en 1900, et produit par la Metro, s'attache, sur un scénario assez banal, à décrire la vie rurale dans une petite bourgade du Massachusetts. Dirigé par Clarence Badger, ancien gagman et spécialiste de la comédie (on lui doit la plupart des films de Will Rogers à la Metro en 1921-1922), qui insuffle au film beaucoup d'humour et de sentimentalité, ce fut un succès populaire de l'automne 1922.

Daniel Gibbs, brutal et malfaisant, avait disparu en mer ; le message annonce qu'il est encore en vie. Mais c'est une fausse nouvelle lancée par un troisième larron jaloux, Nate Snow, pour nuire à celle qui l'a éconduit. Yen Sin obtiendra la confession du coupable et gagnera par son action la grâce de devenir Chrétien. Puis converti, il disparaîtra comme il est venu, mourant dans une barque où il résidait en marge de la communauté des Blancs, et qui sera happée par les flots. Une fois encore, la performance du comédien suscite les plus vifs éloges, et Christian Viviani, évoquant la dernière séquence, écrit : « Parfaitement grimé, voûté et tremblotant, il agonise interminablement en un numéro d'acteur digne d'une anthologie ».

bras de celle qu'il aime... Un happy-end peu fréquent dans les films de Lon Chaney et qui sera en fait l'un des derniers de sa carrière.

En 1923, Lon Chaney est donc devenu une valeur sûre du cinéma commercial. On fait sans cesse appel à lui. Ses créations nombreuses, diverses et peu communes lui ont permis d'acquérir cette réputation d'acteur au talent versatile, à la forte personnalité, à la stature imposante.

Qui est le véritable Lon Chaney ?

Dans la vie privée, on le dit taciturne et misanthrope. En fait, son horreur des

Ci-contre : « The Light in the Dark » (1922).

Ci-dessous : « Ace of Hearts » (« L'as de cœur »), avec Leatrice Joy et John Bowers (1921).



scandales et des banalités conventionnelles sur lesquelles sont fondées les légendes des vedettes, en ont fait un « marginal ». La profession enseigne que la vie des acteurs appartient à leur public. Chaney s'écarte délibérément de cette ligne de conduite. Et graduellement, sans qu'il s'en soucie, cette renommée, en contrepartie, convient parfaitement au registre de ses rôles. Il a coutume de dire : « En dehors de l'écran, il n'y a pas de Lon Chaney ». On raconte qu'il refuse obstinément de laisser photographier son vrai visage. Il donne très peu d'interviews, et encore les journalistes admis à cette occasion sont-ils triés sur le volet. Il a un très petit cercle d'amis, et la plupart d'entre eux n'appartiennent nullement au monde factice du cinéma.

Passionné par les arachnides !

Quand il ne travaille pas, son plaisir est d'aller se délasser dans le petit châlet qu'il possède dans les montagnes. Là, il s'adonne à ses principaux « hobbies » : la pêche à la truite, la cuisine (on le dit habile en cet art et fin gourmet) et la photographie de la nature. Disciple de Fabre, il est aussi passionné d'entomologie. Il étudie surtout les arachnides dont

Mais les deux films les plus intéressants de cette période demeurent sans conteste *Shadows* de Tom Forman et *The Shock* de Lambert Hillyer.
Tom Forman possède un talent prometteur. Ancien acteur de western passé réalisateur, il mourra prématurément dans un accident en 1926. *Shadows (Le Repentir)*, d'après une histoire de Wilbur Daniel Steele, offre une nouvelle fois au comédien l'occasion de camper un Asiatique, le Chinois Yen Sin. Le personnage de Chaney est le pivot d'une intrigue sentimentale au cours de laquelle le mariage du révérend John Malden avec la jolie Sympathy est perturbé par l'envoi d'une lettre anonyme. Le premier mari de Sympathy

Dans *The Shock (La Terre a Tremblé)* de Lambert Hillyer (le réalisateur de *Riddle Gawne*, avec William S. Hart), Chaney incarne une fois encore un gangster boiteux vivant dans les bas-fonds de San Francisco. Wilse Dilling est chargé par le chef de sa bande, la Chinoise « Queen Anne », d'espionner dans l'entourage du banquier Mischa Hadley qui doit être la victime d'un chantage. Mais Wilse tombe amoureux de la fille de Hadley, Gertrude. Le célèbre tremblement de terre de 1906 viendra dénouer les fils de l'intrigue en éliminant les Méchants qui avaient kidnappé la jeune fille pour se venger de la trahison de leur ancien complice. Et le bandit repenti finira ses jours dans les

(9) « Positif » n° 209 (juillet-août 1978).

il possède une collection remarquable dans un pavillon spécialement construit à cet effet. Il passe des heures à les filmer... Mais où s'arrête la réalité, où commence la fiction ? Lon Chaney au milieu de ses araignées constitue un tableau trop conforme à l'image que souhaite en donner le studio. Très sportif, il est aussi amoureux des livres et d'aucuns prétendent qu'il possède la plus belle bibliothèque d'Hollywood après celle de Chaplin...

Un tempérament quelque peu « farceur »...

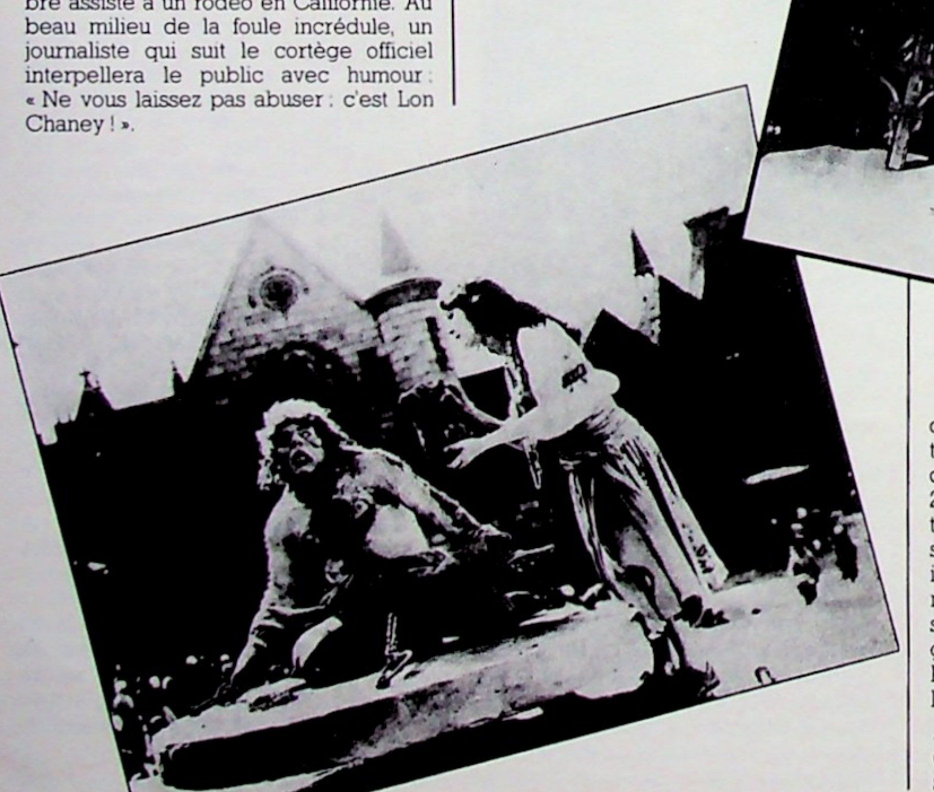
Dans le travail, il montre un acharnement sans pareil pour obtenir l'effet précis désiré, aussi bien dans le jeu que dans le maquillage. Dur avec les autres, il l'est aussi avec lui-même, mais ne montre jamais les caprices habituels des stars. Mise à part cette conscience professionnelles exigeante et rigoureuse, il est très aimé sur les plateaux car il est avec tous amical, compréhensif et bienveillant.
On avance même qu'il possède un tempérament un peu farceur. Il se déguise avec tant de facilités qu'il confond parfois aussi bien ses réalisateurs que ses collègues sur le plateau ! Il est en retard sur les lieux d'un tournage. On l'attend. On s'impatiente. Le « director » fulmine. Et personne ne ramarque un vagabond pittoresque qui traîne là, l'air intéressé par le déploiement technique de la prise de vue. C'est Lon Chaney qui révèle en fin de compte sa véritable identité à la stupéfaction de tous...
Une fois encore, impossible de discerner la vérité de la légende. Sa renommée, en tous cas, autorise désormais tous les « private's jokes ». On ne prête qu'aux riches ! Un jour, une reine célèbre assiste à un rodéo en Californie. Au beau milieu de la foule incrédule, un journaliste qui suit le cortège officiel interpellera le public avec humour : « Ne vous laissez pas abuser : c'est Lon Chaney ! ».

Toutes ces facettes originales de sa personnalité, sa capacité de travail, l'efficacité de ses performances, son tempérament secret, la préservation presque maladive de son intimité, son refus de toute publicité personnelle en dehors des studios serviront idéalement ses agents pour créer sa légende de l'Homme-Mystère.
Son premier sobriquet lui est venu au cours de cette période : on l'a d'abord appelé « l'Homme *sans* Visage », puis « l'Homme aux *Cent* Visages ». Il va s'appliquer dans les années qui suivent à explorer encore plus méthodiquement le registre de ses possibilités en ce domaine. Et cet « exercice de versatilité » lui fera mériter après sa mort ce surnom d'« Homme aux Mille Visages » qui lui est resté...

8) LE BOSSU DE NOTRE-DAME

Au début de 1923, Irving Thalberg qui voue une admiration sincère à Lon Chaney, est devenu agent de production chez Universal. Il a réussi à entraîner le firme dans une adaptation somptueuse de « Notre-Dame de Paris » de Victor Hugo, et insiste pour que l'on confie à Chaney le rôle de Quasimodo. L'entreprise, l'une des plus coûteuses de l'époque, demande des mois de préparation. La construction d'énormes décors — dont le parvis de Notre-Dame grandeur nature — engage les studios dans des dépenses faramineuses. Mais Thalberg a soif de grandiose et ne lésine pas sur les moyens. Il a d'abord eu l'idée d'offrir la direction du tournage à plusieurs réalisateurs français. Ils ont tous refusé. Marcel Lherbier, sollicité l'un des derniers en décembre 1922, vient à son tour de rejeter la proposition. Car dans l'esprit d'Hollywood et de Thalberg, seul un Français est capable de rendre à l'écran la grandeur tragique du roman. Et le cinéma français jouit malgré tout dans la capitale du cinéma d'une aura de qualité et de maîtrise que l'on a bien du mal à s'expliquer aujourd'hui.
Cependant, si l'Universal est prête à tous les sacrifices financiers pour les décors et le réalisateur, à l'instigation d'Irving Thalberg, il n'en va pas de même pour la vedette envisagée ! Curieusement, pour les commanditaires du studio, Lon Chaney ne représente toujours pas une valeur sûre ! On le contacte tout-de-même pour savoir quel salaire il désire. Sans doute rendu furieux par les hésitations d'Universal, l'acteur demande 1 500 dollars par semaine. Son interlocuteur ricane pour des prétentions qu'il estime éhontées et refuse catégoriquement. Mais personne d'autre ne peut faire l'affaire à Hollywood... On rappelle Chaney quelques jours plus tard en acceptant le salaire demandé... Cette fois, l'acteur exige 2 000 dollars ! Nouveau refus catégorique. Nouvelles recherches infructueuses. Nouveau contact en désespoir de cause avec l'accord des studios pour 2 000 dollars. Cette fois, Chaney ne travaille pas à moins de 2 500 dollars par semaine ! Et devant la fureur de son interlocuteur, il explique qu'à chaque nouvelle demande d'Universal, son prix s'accroîtra de 500 dollars ! Il sera engagé à 2 500 dollars. On s'explique difficilement ces réticences à payer l'acteur le prix qu'il demande.
A l'époque, sous l'impulsion de son directeur Carl Laemmle, Universal possède les plus grands studios du monde.

Quasimodo et Esmeralda (Patsy Ruth Miller). Pour ce rôle sublime, Lon Chaney a accompli un véritable tour de force nécessitant 4 heures de maquillage quotidien...



Ce ne sont pas les « Universal Studios » mais tout simplement « Universal City ». Ambitieux et joueur, Carl Laemmle est toujours habité par des rêves de grandeur. Il n'hésite jamais à dépenser des sommes gigantesques pour construire des décors qu'aucun concurrent n'accepterait d'édifier. C'est lui qui a autorisé la reconstitution minutieuse du grand hôtel de Monte-Carlo — avec ascenseurs en état de marche ! — pour *Foolish Wives* de Stroheim en 1921. La facture avait déjà pris des allures de records. Avec *The Hunchback of Notre-Dame*, ils vont être dépassés ! Le coût global atteindra le million et demi de dollars ! Pour l'époque, rien n'a d'équivalence. Et, comme le précise Joë Franklin (10), l'argent *se voit* sur l'écran ! La façade et le parvis de Notre-Dame restitués avec un soin minutieux, demeurent l'un des plus beaux décors hollywoodiens du cinéma muet avec la Babylone d'*Intolérance*. Les scènes de foules bénéficient d'une ampleur colossale. Disséminés dans la cohue, des assistants munis de petits émetteurs-récepteurs qui ne s'appellent pas encore « talkies-walkies », conduisent les cohortes de figurants suivant les directives centralisées du metteur en scène, (l'un de ces assistants obscurs s'appelle William Wyler). La légende veut que ce soit la première fois qu'une telle technique ait été employée pour manier une foule devant une caméra. Le réalisateur enfin désigné se nomme Wallace Worsley. Chaney et lui se connaissent bien depuis *The Penalty*...

The Hunchback of Notre-Dame (en France : *Quasimodo)* constitue réellement une date importante dans l'histoire du cinéma américain muet. Devant ce déferlement de grandeur, on ne sait quelle qualité surpasse les autres : l'élégance visuelle de la mise en images, l'ampleur des mouvements de foule, le transport psychologique créé par certaines scènes, ou surtout la puissante, l'incomparable prestation du comédien...

Chaney a eu largement le temps d'étudier son maquillage. Durant les mois nécessités par la construction des décors, il a tourné *The Shock* et travaillé à sa propre conception de Quasimodo. S'il lui faut une apparence repoussante, il songe aussi à une laideur physique qui laisse place à la pitié... Sous la supervision de Thalberg, Chaney crée un visage et un corps de gargouille tordue, difforme, édentée, subtil amalgame de grotesque et de sublime, et qui s'harmonise et se confond avec les décorations démoniaques de l'édifice religieux qui sera le théâtre du drame.

Chaque jour, sa transformation en Quasimodo demandera quatre heures de travail ! Il lui faudra arriver tous les matins à quatre heures pour être prêt à tourner à huit !

Il recouvre d'abord sa peau d'une mince pellicule de gomme à la couleur chair sur laquelle sont collées des touffes de poils d'animaux. Il porte sur la poitrine un plastron, sur les épaules des bourrelets de joueur de foot-ball, sur le dos une bosse de caoutchouc. L'ensemble de l'harnachement atteint 35 kilos ! Différentes attaches relient les bourrelets des épaules au bas du plastron de telle façon qu'il est impossible au comédien de se tenir debout. L'accablante charge qu'il doit porter donne à sa démarche une allure pesante et déséquilibrée... Chaney se livre à fond dans cette composition originale, aux limites du délire, mais conforme en tous points à la description de Victor Hugo...

Un jeu tout de finesse et de retenue

Mais l'acteur atténue constamment l'horreur de son apparence par un jeu tout en finesse et en retenue. Parfois un regard éperdu d'amour où se lit toute la détresse du mal-aimé, trahit sa souffrance infinie. Et le monde entier s'émeut devant le portrait de ce Quasimodo « difforme, tourmenté, maudit, dont tout le monde se moque mais dont ceux qui le tourmentent ne voient jamais ni le désespoir ni la solitude ».

Un orchestre est toujours présent sur le plateau et joue sans discontinuer durant les prises de vues pour accentuer le lyrisme des états. Et ce lyrisme se transmettra aux images muettes par la grâce du rythme insufflé par le montage. Comme il se doit, un juste et honorable succès populaire d'ampleur internationale viendra sanctionner les énormes efforts économiques et artistiques consentis par les studios pour la réalisation de ce chef-d'œuvre.

Dans plusieurs scènes difficiles apparaît Joë Bonomo, la doublure habituelle de Chaney, au physique athlétique, et qui se spécialisera un temps dans le film historique avant de devenir l'un des plus célèbres stuntmen de Serial avec Yakima Canutt.

---

(10) « Classics of the Silent Screen ». Citadel Press (New-York/1959).



9) LE CHANTRE DE LA POESIE TRAGIQUE

En 1924, Irving Thalberg a été engagé par le Metro-Goldwyn. Il en deviendra bientôt le directeur artistique et le bras droit de Louis B. Mayer qui s'associera à la firme pour fonder la prestigieuse « Metro-Goldwyn-Mayer », la « Maison des Stars ». L'une de ses premières préoccupations sera de s'attacher Lon Chaney comme première grande vedette. Car, malgré l'évidence, Universal refuse toujours de reconnaître sa valeur et le laisse partir avec la plus grande indifférence !

Un contrat d'un an est prestement signé. Il sera tacitement renouvelé les années suivantes. Une amitié réelle s'établit entre Thalberg et Chaney. Ainsi qu'une confiance mutuelle. A tel point que l'acteur ne lit pratiquement jamais la majorité des clauses. On prétend même que parfois, Thalberg doit insister pour que le comédien signe, ce dernier argumentant qu'un accord verbal entre eux suffit à lui garantir toute assurance d'être correctement traité... En tout cas, Chaney demeurera indéfectiblement attaché à la M.G.M. jusqu'à sa mort...

L'ambition semble être dès le départ la volonté de Thalberg et des dirigeants de la nouvelle compagnie. A cet égard, ils envisagent de frapper un grand coup pour le premier film produit : l'adaptation d'une pièce célèbre de Leonid Andreyev, *He Who Get Slapped, (Larmes de clown)* avec trois acteurs de grande renommée, Norma Shearer, John Gilbert, et Lon Chaney (Norma Shearer épousera Thalberg en 1927) ; et pour la mettre en images, l'un des plus grands réalisateurs étrangers établis à Hollywood après Ernst Lubitsch, le suédois Victor Sjöström (dont le nom sera « américanisé » en Seastrom). La pièce d'origine russe avait obtenu deux ans plus tôt un succès sans précédent, avec Richard Bennett dans le rôle du clown. Dans un genre inhabituel l'intrigue a tout pour séduire les goûts particuliers de Chaney. Elle s'insère en droite ligne dans sa conception de l'art dramatique. Le clown « Lui » fut jadis un savant célèbre qui s'est réfugié dans l'anonymat de ce métier du cirque pour oublier la trahison de sa femme avec son meilleur ami...

Le fantastique parodique

Le personnage du clown a toujours fasciné l'acteur. Il est l'expression la plus éclatante du paradoxe du comédien : parvenir à rendre la souffrance intérieure au travers d'un maquillage conçu pour le Rire. « Même si ton cœur chavire, ris donc Paillasse ! ». L'ambiance de cette tragédie poétique est constamment réhaussée par la composition douloureuse de Chaney qui cache sous son masque hilare tout le désespoir d'un homme brisé par les épreuves. On peut juger dans cette composition, l'une des meilleures de sa carrière, le talent hors pair d'un acteur trop souvent cantonné à l'exhibition par l'extravagance de certains de ses maquillages. Lon Chaney, c'était aussi — c'était surtout ! — cette mesure dans le tragique, cette déchirante vérité dans la description de la souffrance morale.

Premier film du nouveau contrat d'exclusivité de Chaney avec la M.G.M., *He Who Get Slapped* obtient un grand succès et consolide les affaires de la firme naissante.

Entrepris à la fin de l'année 1924, *The Monster (Le docteur X)* constitue une curieuse tentative de fantastique parodique entreprise par Roland West qui dirigera un an plus tard *The Bat*, l'un des films d'épouvante les plus étonnant du cinéma américain muet (11).

L'intrigue de *The Monster* est une parodie de *A Blind Bargain*. Lon Chaney incarne le docteur Ziska, savant fou dirigeant un inquiétant asile. Il kidnappe ses visiteurs, les enferme dans des

1. « Le repentir » (1922)
2. « La force du sang » (1923)
3. « Le rival de dieu » (1922)
4. « La tour des mensonges » (1925)
5. « Le fantôme de l'Opéra » (1925)
6. « Le Docteur X » (1925)
7. Avec Mary Philbin (« Le fantôme... »)
8. « Larmes de clown » (1924).

donjons, et pratique sur eux d'abominables expériences... La charge est souvent fort réussie et l'acteur dans une composition autoparodique, fort savoureux. L'ironie personnelle et le détachement amusé qu'il semble afficher envers sa propre spécialité dénotent une intelligence, une compréhension de sa légende qui attirent le respect et forcent l'admiration. Sur scène, la pièce de Crane Wilbur avait fourni au comédien Raymond Griffith (1894-1937) l'occasion d'une création particulièrement réussie ; mais Raymond Griffith était un comique-né. Que Lon Chaney entreprenne à son tour de briller dans un tel registre si éloigné de son domaine habituel représente un exploit. Seuls dans les années soixante, Vincent Price, Basil Rathbone et Peter Lorre réitèreront une performance semblable dans *The Raven* de Roger Corman.

Après quatre années, Lon Chaney retrouve maintenant Tod Browning. Ce dernier a l'intention de porter à l'écran un roman très original de Clarence Aaron Robins paru en 1917, « The Unholy Three ». L'histoire d'une étrange association de malfaiteurs... Browning propose le sujet à Thalberg comme véhicule idéal pour l'acteur : un sujet propre à exciter son imagination et son talent.

Le « Club des Trois » se compose de trois phénomènes de cirque : un ventriloque, le professeur Echo, un nain, Tweedledee, et un géant, Hercules, qui s'unissent après la fermeture par la police de l'établissement qui les employait. Déguisé en vieille madame O'Grady, Echo ouvre un magasin qui vend des perroquets auxquels, par ventriloquie, il donne la parole. Le nain se transforme en bébé, Rosie la maîtresse d'Echo devient « sa fille » et Hercules « son gendre ».

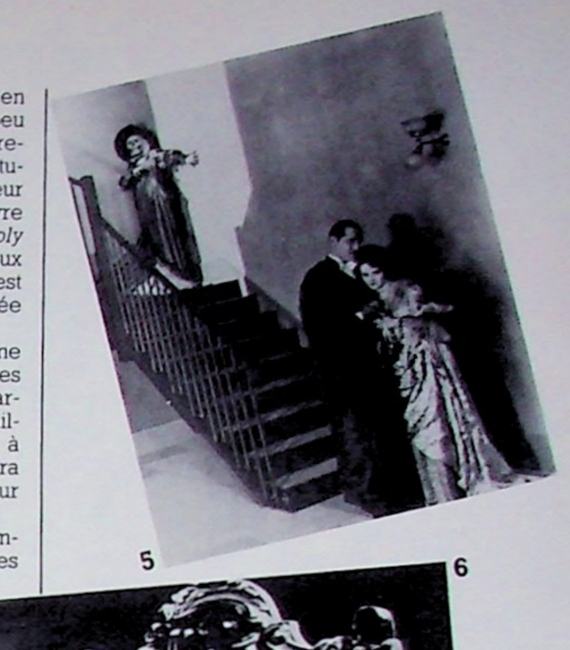
Les clients, mécontents du mutisme de leurs perroquets, reçoivent la visite de madame O'Grady accompagnée du bébé. Les deux aigrefins repèrent ainsi les lieux pour un cambriolage ultérieur...

C'est le jeune Victor McLaglen qui personnifie Hercules ; il fera plus tard la carrière que l'on sait. Le nain Harry Earles grand ami de Tod Browning (12) incarne le « bébé », et Mae Busch, future partenaire attitrée de Laurel et Hardy, Rosie.

Tout comme l'équipe d'escrocs mise en scène dans le film, la collaboration peu commune d'un cinéaste particulièrement imaginatif, d'un producteur astucieux et perspicace et d'un acteur talentueux devait produire une œuvre mémorable. Et, de fait, *The Unholy Three (Le club des trois)*, avec ses deux millions de dollars de bénéfice net, est une réussite incontestable de l'année 1925.

En professeur Echo, puis en madame O'Grady, Chaney compose l'une des plus étranges figures de toute sa carrière. Une création qu'il pourra d'ailleurs fignoler, nous y reviendrons, à l'occasion du seul film qui bénéficiera d'un remake parlant avec son acteur original.

Mais entretemps a débuté, en septembre 1924, le tournage de l'une des



5

6

7

8

œuvres les plus célèbres du cinéma muet, le légendaire *Phantom of the Opera (Le fantôme de l'opéra)* d'après le roman de Gaston Leroux paru en 1908. Il s'est poursuivi durant dix semaines et une première version du film a été projetée en preview en janvier 1925. Mais Universal qui l'a produite, est mécontente. Elle décide de tout reprendre à zéro...
La seconde version nécessitera huit mois de travail supplémentaire. De nombreuses difficultés sont nées entre le premier réalisateur, Rupert Julian, et Lon Chaney. Se prenant pour un Von Stroheim sans en avoir ni le talent ni la carrure, Rupert Julian faisait des crises d'autorités souvent excentriques. Il est remplacé par Edward Sedgwick. Entre temps, Lon Chaney lui-même, aura dirigé quelques jours les prises de vues.
Une fois de plus,, Universal a vu grand. Carl Laemmle a cédé à sa folie du décor et n'a pas lésiné sur les moyens. Suivant la recette de *The Hunchback of Notre-Dame*, le studio a édifié de somptueux décors représentant l'Opéra de Paris. Certaines séquences ont été tournées en Technicolor : ce sera l'un des tous premiers films à bénéficier de la nouvelle technique. Le prix de revient de la production sera impressionnant !
Pour le rôle d'Erik le Fantôme incarné par Chaney, la publicité a soigneusement ménagé ses effets : on annonce une nouvelle création encore plus terrifiante, mais aucune photo ne sera publiée avant la sortie du film...

Triomphal « Fantôme de l'Opéra » !

Dès les premières semaines d'exclusivité, c'est un succès immédiat ! Les foules se précipitent en masse pour ressentir ce frisson d'angoisse que leur promet l'affiche. Et effectivement, la scène où l'acteur se fait retirer son masque par sa prisonnière est l'un des instants les plus terrifiants du cinéma ! Après cinquante années d'existence, elle a conservé aujourd'hui encore tout son impact.
Le maquillage conçu par le comédien, tout comme pour Quasimodo, s'inscrit sur le visage lui-même. Par toutes sortes de procédés, Chaney a modifié ses traits, tiré sa peau, révélant l'os sous la chair pour composer ce masque inoubliable de tête de mort vivante qui restera longtemps pour le cinéphile l'expression la plus intense de l'horreur à l'état pur. Le front est allongé vers le haut par une pièce de caoutchouc ; le contour des orbites noirci pour obtenir les poches sous les yeux ; le nez relevé vers l'arrière pour accentuer l'ouverture des narines ; les joues tirées de l'intérieur pour faire apparaître les os de la face ; de fausses dents déchaussées complètent la déformation du visage et la longue cape noire portée par le fantôme souligne sa silhouette filiforme...
Et toujours, le comédien joue en accentuant l'humanité de son personnage, le désespoir provoqué par son amour impossible. De même, la réalisation joue élégamment sur les contrastes, l'horrible apparence physique du fantôme et ses aspirations artistiques élevées, sa vie souterraine et le faste un peu clinquant des mises en scène d'opéra, ses sombres desseins et l'admiration sans borne qu'il porter à la belle voix de l'héroïne.
Un mois seulement après la sortie triomphale de *The Phantom of the Opera* (13) paraît *The Tower of Lies (La tour des mensonges)* signé une nouvelle fois par Victor Sjöström et adapté d'un roman de Selma Lagerloff, « The Emperor of Portugallia ».
C'est un drame psychologique d'une grande intensité joué par un Chaney inhabituel. Dans le rôle effacé, sans grandiloquence d'un fermier suédois analphabète qui sombre peu à peu dans la démense et périt tragiquement, le comédien démontre une fois de plus l'étendue de ses possibilités et la somme d'émotions qu'il parvient à transmettre par l'intermédiaire de la toile blanche. A cet égard, la performance sera notée par l'ensemble de la critique comme l'une des compositions les plus intéressantes de sa carrière.

(11) Coïncidence. *The Monster* est à l'origine une pièce de Crane Wilbur. Et Crane Wilbur qui deviendra réalisateur à partir de 1934, signera en 1959 son dernier film, qui sera précisément un remake de *The Bat* avec Vincent Price...

(12) et qui sera en 1932 le nain célèbre de *Freaks*.

(13) qui sera suivi d'une populaire parodie intitulée *Le fantôme de l'opérette* avec Sid Smith.



RAMBO

(FIRST BLOOD)
(U.S.A., 1982)

INTERPRETATION : SYLVESTER STALLONE, RICHARD CRENNA, BRIAN DENNEHT
REALISATION : TED KOTCHEFF
DUREE : 1 h 34
DISTRIBUTION : HOLLYWOOD VIDEO



SUJET : « Inadapté au sein d'une société qui le rejette, le harcelle puis le menace, John Rambo, un héros du Vietnam, va redevenir l'impitoyable machine à tuer qu'il fut, et déclencher, seul contre tous, une guerre implacable... ».

CRITIQUE : Sans foi ni loi, tel se présente le héros de Ted Kotcheff, symbolisant le drame d'une Amérique toujours inapte à refermer la cicatrice béante infligée par le Vietnam, dont les rescapés demeurent la vivante accusation. A tous jamais blessés dans leur chair et leur âme, ces survivants de l'enfer se voient refuser une réintégration parmi ceux pour lesquels ils ont cru combattre, et qui désormais ne songent qu'à effacer la tâche qu'ils représentent à leurs yeux.
John Rambo est l'un de ces tragiques revenants de l'au-delà vietnamien, égaré dans la tourmente d'un conflit dont il ne connaît pas les règles. Ces règles, le shérif Teastle et ses hommes voudront les lui inculquer par la force et l'humiliation. C'est alors que de cet être traqué va ressurgir l'implacable « machine à tuer » qu'avait fait de lui au Vietnam son supérieur, le colonel Trautman. Ainsi va s'engager une impitoyable chasse à l'homme, dans laquelle seul contre tous, John Rambo sera le plus fort, le plus implacable. Telle une mécanique bien huilée, ses poings s'abattent avec la force d'un marteau-pilon, sa ruse s'aiguise, sa haine s'accroît et la lourde colère qui grondait en lui se déchaîne, pareille à un gigantesque ouragan. Au-delà du formidable coup de poing que nous assène ce film dont l'impact visuel plaque littéralement le spectateur suffoqué à son fauteuil, intervient un étonnant phénomène d'identification. Maintes fois traité (*Voyages au bout de l'enfer, Apocalypse Now, Le droit de tuer)* jamais pourtant ce sujet ne l'avait été d'une telle manière. Car au-delà du grave problème qu'il soulève, le film de Kotcheff reflète l'état d'esprit d'une jeunesse en proie au doute et à la fureur engendrés par des événements antérieurs dont ils subissent aujourd'hui les oppressantes retombées. Ainsi la Guerre de Rambo devient-elle bien davantage qu'un conflit personnel : face à l'écran, le spectateur se sent également concerné, aspirant à découvrir la victoire de Rambo à travers lequel il défend aussi ses propres aspirations. Cela permet à Rambo de mériter son statut de héros, terme qui acquiert ici toute sa signification chez cet être puisant son héroïsme dans l'intégrité de sa démarche. Il a été manipulé, utilisé tel un pantin fabriqué pour défendre une cause qui n'était pas sienne, et aujourd'hui cette société qui l'a forgé, et programmé le réfute et veut l'anéantir pour tenter de gommer sa faute... De cette attitude naîtra l'incroyable colère de cet homme dont la révolte exceptionnelle débouchera sur un jeu de massacre explosif, conférant au principal protagoniste de ce drame une dimension hors du commun évoquant une monstrueuse entité issue d'une fantastique nuit des temps. Pareille à la créature du Dr Frankenstein, Rambo s'identifie aux monstres créés par l'esprit ou les mains de l'homme, au contrôle duquel ils finissent par échapper, venant hanter leurs créateurs pour leur faire payer le tribu de leur irresponsabilité !
Si la réalisation sans faille de Ted Kotcheff parvient à insuffler un rythme époustouflant à ce boomerang cinématographique (dont le scénario fut en partie conçu par Sylvestre Stallone) divers facteurs de qualité viennent s'y greffer pour en faire un chef-d'œuvre du genre. Pour la photographie, qui nous dévoile la lutte de Rambo au cœur des somptueux paysages canadiens, Kotcheff s'est adjugé l'extraordinaire regard de Andrew Lazlo qui confère une authentique beauté à chaque image, tandis qu'il confiait la partition musicale à Jerry Goldsmith. Puissante, nerveuse, harmonieuse et vibrante la musique épouse tour à tour avec une parfaite symbiose, les états d'âmes de Rambo et l'oppressante majesté du cadre naturel.
Mais par-delà tous ces critères, c'est avant tout à l'extraordinaire performance physique et artistique de Sylvester Stallone que Rambo doit sa dimension spectaculaire. Personnage d'exception au sein de sa profession, Stallone est de ces acteurs dont la seule présence crève l'écran. Yeux bruns mélancoliques subissant le poids de cette arcade sourcilière curieusement affaissée, il peut exprimer d'un regard, une gamme illimitée de sentiments qui trouvent leur aboutissement à travers cette voix étrangement rauque qui le caractérise, atténuant par sa douceur la force que son corps laisse filtrer à chacun de ses gestes.
Avec *Rambo*, Sylvester Stallone réussit une nouvelle et éblouissante composition basée sur un instinct quasi-animal qui fit de l'adolescent malingre et inculte qu'il était, un authentique « battant » élu comme l'un des nouveaux enfants chéris de l'Amérique. Incarnation de ce *Rocky* dont il s'est fait la gloire, Stallone offre une saisissante leçon de volonté, qualité suprême dont il semble avoir fait un code de vie et qui lui permet d'insuffler une telle crédibilité au personnage de Rambo.
Alors qu'il avait transcendé l'Amérique et ses nobles sentiments dans la série des *Rocky* voilà qu'il les remet en question par chacun de ses pores avec ce rôle d'écorché vif qui par bien des aspects s'avère proche de *Rocky* et particulièrement de *L'œil du Tigre* (même comportement animal, même attitudes de boxeur au corps replié, prêt à bondir, même désir de liberté s'exprimant par des biais différents et enfin même potentiel de force et d'agressivité sommeillant aux aguêts).
Grâce à son talent, et à l'irrésistible magnétisme qui émane de lui, Stallone parvient à conférer à son personnage, une dimension plus noble que celle du mythe : une dimension humaine !

Cathy Karani

Magazine dirigé par **Cathy Karani** avec la collaboration de **Olivier Billiottet, Pascal Pinteau** et **Daniel Scotto.**

L'ABIME DES MORTS VIVANTS

(France, 1982)

INTERPRETATION : MANUEL GELIN, HENRI LAMBERT, FRANCE JORDAN
REALISATION : JESUS FRANCO
DUREE : 1 h 22 (vidéo)
DISTRIBUTION : LES PRODUCTIONS DU TIGRE

SUJET : « Des soldats allemands morts-vivants protègent un trésor caché dans un oasis marocain et dévorent ceux qui s'en approchent ».



CRITIQUE : Titre mystérieux, car en fait d'abîme, le seul qu'il nous soit permis de contempler est celui de la plus noire bêtise !
Pourtant, quelques minutes du début parvenaient légèrement à faire illusion : le scénario se tient, la mise en scène, à défaut d'originalité, revêt une certaine rigueur, et l'« ampleur » de l'attaque du convoi allemand (avec explosions, engins blindés et cascadeurs !) détonne quand on songe aux précédentes productions de cette firme où d'infâmes stock-shots s'intercalaient avec quelques plans squelettiques de deux vieilles jeeps en ruine. Hélas, cette bonne impression toute relative ne dure guère, et le reste s'enlise dans une interminable visite du Maroc par un groupe de quatre « teenagers à la française ». L'interprétation (du niveau d'un mauvais « X », c'est tout dire !) n'est pas aidée par des dialogues d'une platitude proche de l'improvisation. **(O.B.)**

CRIME AU CIMETIERE ETRUSQUE

(ASSASSINO AL CIMETERO ETRUSCO)
(France/Italie, 1982)

INTERPRETATION : ELVIRE AUDRAY, PAOLO MALCO, JOHN SAXON, MARILU TOLO
REALISATION : CHRISTIAN PLUMMER
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : CARRERE
INEDIT

SUJET : « Après l'assassinat violent de son mari, Joan, jeune femme intrépide, tente d'élucider les raisons de sa mort. Elle découvrira un cimetière étrusque où plane une atmosphère maudite, un trafic de drogue organisé par son propre père, et la vraie nature de sa personnalité : une prêtresse étrusque immortelle... ».

CRITIQUE : *Crime au cimetière étrusque,* mélange hétéroclite de film policier, d'horreur et de fantastique, possède, malgré les indigences du scénario et les faiblesses de l'interprétation, certaines qualités indéniables, malheureusement trop disparates. Retenons la très belle scène d'ouverture, onirique et malsaine, où, en des temps révolus, un grand prêtre sacrifie de jeunes mariés en leur « tordant » le cou, la reconstitution soigneuse de la crypte étrusque, avec ses têtes de pierre géantes éternellement souriantes, ses multiples couloirs noyés dans une pénombre bleutée, et une atmosphère mystérieuse réussie. Hélas, la mise en scène manque nettement d'ingéniosité, et parfois de maîtrise, se contenant de filmer des actions mal dirigées. Duplication moyenne. Son mauvais. **(D.S.)**



L'HOMME AU PISTOLET D'OR

(THE MAN WITH THE GOLDEN GUN)
(U.S.A. 1974)

INTERPRETATION : ROGER MOORE, CHRISTOPHER LEE, BRITT EKLAND
REALISATION : GUY HAMILTON
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : WARNER HOME

SUJET : « Scaramanga, l'homme au pistolet d'or, le tueur qui n'a jamais connu d'échec, devra justifier sa réputation en honorant un « contrat » difficile : supprimer James Bond ! ».



CRITIQUE : James Bond contre Dracula ! C'est en effet avec un vif plaisir que les amateurs de fantastique retrouveront Christopher Lee dans le rôle de l'impitoyable Scaramanga. On peut regretter cependant que son personnage ne puisse atteindre la dimension souhaitée en dépit du potentiel dramatique de cette confrontation. A cela plusieurs raisons : tout d'abord l'obligation de promener Bond aux quatre coins de la planète, de lui faire subir trois ou quatre tentatives de meurtres agrémentées par la présence de ravissantes créatures, sans oublier la traditionnelle présentation des gadjets qui, délire visuel oblige, prennent du temps. Ces conditions remplies, il est enfin possible de rentrer dans le vif du sujet. Pas de chance pour Scaramanga, il ne reste au réalisateur que peu de temps pour le rendre crédible ! Dommage. La séquence d'ouverture, affrontement entre Lee et un tueur « à la Capone », ne manque pas d'intérêt ni d'originalité car elle se situe dans un labyrinthe Luna-Park dont les jeux de miroirs révèlent bien des surprises. Malgré ses défauts, *L'homme au pistolet d'or,* recèle de bons moments, telles les spectaculaires cascades automobiles, les combats martiaux, l'humour de certaines séquences et la beauté des paysages qui entourent l'île de Scaramanga. En résumé, cette aventure de James Bond ne peut se classer au niveau de *Goldfinger* ou de *Moonraker,* elle n'en demeure pas moins un agréable moment d'évasion. Il est cependant permis de soupirer nostalgiquement en songeant à ce qu'un Terence Young et un Sean Connery auraient pu tirer des possibilités offertes par le scénario. Même Maurice Binder, le créateur des génériques de la série, semble s'être quelque peu ennuyé à filmer ses silhouettes féminines sur fond aquatiques.
Duplication excellente mais son moyen **(P.P.)**

EBIRAH CONTRE GODZILLA

(NANKAI NODAI KETTO)
(Japon, 1966)

INTERPRETATION : AKIRA TAKARADA, TORU WATANABE, KUMI MIZUNO
REALISATION : JUN FUKUDA
DUREE : 1 h 27
DISTRIBUTION : S.P.V.

SUJET : « Dans l'île de Letchi, « Le Bambou rouge », force secrète voulant conquérir la Terre par la puissance nucléaire, et ayant réduit à l'esclavage le petit peuple de l'île d'Infant, verra ses projets contrés par un groupe de prisonniers aidés de... Godzilla ! ».



CRITIQUE : Godzilla, de retour en vengeur du peuple opprimé, représente de moins en moins le péril qu'il incarnait dans les premières œuvres le mettant en scène (bien que ce même péril soit évoqué plusieurs fois : gigantisme des

animaux, extrême petitesse des prêtresses de l'île d'Infant, perturbations climatiques). L'action se déroule dans une île des mers du Sud, et la énième destruction de Tokyo n'aura pas lieu. Film d'aventures destiné à un jeune public, *Ebirah contre Godzilla* n'engendre cependant pas l'ennui. Godzilla affrontera un homard géant (et glapissant) ; après avoir joué au tennis avec celui-ci (la balle étant un énorme rocher, et le homard se servant de ses pinces comme raquettes), Godzilla lui arrachera ses énormes pinces, le privant ainsi de ses plus beaux attributs, et dansera le twist (eh oui !) tout en détruisant de la tête et de la queue des avions importuns. La gentille mite géante Mothra viendra sauver les rescapés de l'île, et Godzilla échappera à la mort, en se sauvant à la nage, avant la destruction nucléaire de la base du « Bambou rouge ».
Le personnage créé par Inoshiro Honda et Eiji Tsuburaya tombe bien bas, et ce, pour des raisons commerciales. Jun Fukuda ne possède pas la maîtrise de Honda, mais travaille somme toute honorablement. Sans plus. **(D.S.)**



HORROR STAR

(U.S.A., 1982)

INTERPRETATION : FERDINAND MAYNE, JENNIFER STARRET
REALISATION : NORMAN THADDEUS VANE
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : S.V.P.

SUJET : « Conrad Ragzoff, star déchue de l'épouvante meurt, oublié de tous, sauf de ses proches et de quelques fans. Ceux-ci nourrissent pour leur idole une passion nécrophilique et dérobent son corps. Conrad reviendra du Royaume des Ténèbres pour se venger de ceux qui profanèrent sa tombe... ».

CRITIQUE : *Horror Star,* hommage parodique des films d'horreur, privilégie l'image au détriment du récit. Point d'histoire solide dans cette comédie fantastique où souvent, la trame devient transparente ! Ragzoff ne se contente pas de tourner des films d'horreur ; sitôt les caméras arrêtées, il continue de vivre les rôles qu'il incarne. Il cultive ainsi le goût du morbide et ira même jusqu'à mettre en scène sa propre mort ! Norman Thaddeus Vane prouve, dès les premières images, une prédilection forcenée pour une esthétique de l'horreur féroce, et non dénuée d'humour, servie par une photo exacerbée et un environnement sonore complexe. Les originalités ne manquent pas : cercueil se déplaçant lentement dans les airs ou explosant, séances de spiritisme dotées d'un lyrisme échevelé, etc... Dommage que Conrad Ragzoff ne soit pas interprété par une *vraie* star de l'horreur (Price ou Lee), même si la composition de Ferdinand Mayne se révèle fort honorable...
Duplication correcte **(D.S.)**

ŒIL POUR ŒIL

(I SPITE ON YOUR GRAVE ex DAY OF THE WOMAN)
(U.S.A., 1977)

INTERPRETATION : CAMILLE KEATON, ERON TABOR, RICHARD PACE
REALISATION : MEIR ZARCHI
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : V.I.P.

SUJET : « Une jeune journaliste new-yorkaise, en vacances dans un petit village, est sauvagement violée par quatre hommes. Elle se vengera en les tuant d'une manière atroce... ».

CRITIQUE : Réalisé cinq ans après *La dernière maison sur la gauche,* « survival » d'amateur surestimé des spécialistes, *Œil pour Œil* se caractérise par une approche plus professionnelle que celle de Wes Craven. Ce petit film, techniquement bien confectionné, se contente malheureusement de reprendre les conventions du genre, sans tenter d'innover réellement. Les assauts subis par l'infortunée journaliste, d'une rare violence, s'avèrent lassants dans leur répétion excessive, dénotant une mauvaise maîtrise scénaristique.
Cependant, l'atmosphère cauchemardesque créée, engendre un sentiment de révolte irritant, et l'on espère avec impatience la mort punitive des quatres agresseurs. Meir Zarchi, se servant de la pellicule pour infliger une série d'électrochocs au spectateur, ne néglige donc pas le final de son film et soigne particulièrement le suspense. Ainsi, les quatre meurtres, théâtraux et grand guignolesques, puisent leur efficacité, non dans un traitement visuel relativement



insupportable, mais dans une réaction viscérale immédiate du spectateur. La codification des images, plus qu'évidente (la jeune femme vêtue de blanc, l'eau — de la rivière, de la baignoire — purificatrice) amplifie ces ultimes séquences.
Duplication correcte **(D.S.)**

LA MALEDICTION DE LA PANTHERE ROSE

(REVENGE OF THE PINK PANTHER)
(U.S.A., 1977)

INTERPRETATION : PETER SELLERS, HERBERT LOM, DYAN CANNON
REALISATION : BLAKE EDWARD
DUREE : 1 h 35
DISTRIBUTION : WARNER HOME

SUJET : « De dangereux trafiquants de drogue tentent d'éliminer l'inspecteur Clouseau. Celui-ci échappe miraculeusement à la mort, ses assassins se trompant de victime. Clouseau officiellement décédé, mènera une enquête discrète, et arrêtera les trafiquants... ».

CRITIQUE : *La malédiction de la panthère rose* ne décevra pas les inconditionnels de la série. Sitôt le traditionnel générique animé achevé (sur la musique d'Henry Mancini), le délire et l'irrationnel envahissent l'écran en une avalanche de gags irrésistibles. Peter Sellers endosse de multiples costumes, prétexte à de nombreuses compositions : travesti, curé, marin boiteux avec perroquet gonflable (!) sur l'épaule... Lorsqu'il incarne Toulouse-Lautrec ou Brando dans le *Parrain,* son jeu atteint la perfection !
Roi de la catastrophe à effets variés et illimités, où le plus inoffensif objet devient une arme redoutable, Clouseau



échappe toujours au péril qu'il engendre. Il sème la panique, et le rationnel bascule irrémédiablement dans l'absurde. Le récit, non exempt de lourdeurs, s'inspire souvent des « slapsticks » de Laurel et Hardy, où chaque gag est synonyme de destruction. Conscient de cet atout, Blake Edwards en use abondamment sans jamais provoquer la répétition, et insuffle à son film un rythme soutenu. Précisons cependant le traitement de l'image au « Pan and Scan », nuisant aux ultimes séquences, celles-ci perdant leur apparence spectaculaire. Heureusement, le divertissement demeure.
Duplication correcte. **(D.S.)**

MALEVIL

(France, 1980)

INTERPRETATION : MICHEL SERRAULT, JACQUES DUTRONC, JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
REALISATION : CHRISTIAN DE CHALLONGES
DUREE : 2 h
DISTRIBUTION : CINETHEQUE

SUJET : « Un groupe de paysans échappe miraculeusement à un bombardement nucléaire, et rassemble ses efforts pour vivre à nouveau... ».



CRITIQUE : Inspiré « librement » du roman de Robert Merle, réalisé avec de très importants moyens, *Malevil* ne parvient pas, malgré ses qualités techniques, à offrir un résultat cohérent. Le metteur en scène semble se contenter d'effectuer un morne assemblage de situations sans véritable lien logique, et paraît se désintéresser totalement des possibilités visuelles du récit. Le scénario et les dialogues, pesants, voire monolithiques, ne respectent jamais les caractéristiques dynamiques du roman, s'éloignant même du microcosme imaginé par Robert Merle.
Les acteurs, engoncés dans des rôles caricaturaux, débitent leur texte sur un ton impersonnel, reflétant l'ennui le plus profond, tant leur jeu s'assimile à la somnolente et pénible mise en scène. Ce drame d'anticipation, filmé sans aucun enthousiasme, s'avère être un échec total ; De Chalonges, à la réputation de « grand » metteur en scène trop rapidement établie, affiche un manque de rigueur consternant. Son travail créatif se révèle inexistant, et la pirouette finale, sacrifiant à un « look » scénaristique à la mode (les rescapés de l'holocauste sont recueillis par une nouvelle société policée et parternaliste) paraît, par sa maladresse, inutile et superflue.
Le vrai *Malevil* reste à faire.
Duplication moyenne **(D.S.)**

L'IMPOSSIBLE OBJET

(France, U.S.A./Italie, 1975)

INTERPRETATION : ALAN BATES, DOMINIQUE SANDA, MICHEL AUCLAIR
REALISATION : JOHN FRANKENHEIMER
DUREE : 1 h 40
DISTRIBUTION : M.P.M.

SUJET : « Harry, écrivain anglais, partage sa vie entre sa femme, ses trois enfants, et Nathalie, son autre amour, rencontrée au Musée Bourdelle. Déchiré entre deux destins, il semble pourtant rechercher l'impossible, l'amour absolu... ».

CRITIQUE : Film composite, film labyrinthe, *L'impossible objet* semble être davantage littéraire que purement cinématographique par sa construction apparemment disparate, respectant le principe narratif du personnage principal, écrivain.
Cependant, John Frankenheimer utilise ce système d'assemblage kaléidoscopique (visuel et récitatif) avec savoir-faire. Flash-back, fuites en avant, scènes oniriques ou imaginaires forment un ensemble cohérent. L'art cinématographique est délicat et Frankenheimer, en artiste accompli, se sert de l'image pour parachever le récit. Fascination des visages, des corps, fascination de l'eau, du soleil, ponctuent cette histoire d'amour, et conduisent imperceptiblement la trame romanesque vers un drame fatal. Le Destin, la Mort et le Temps régissent cet *Impossible objet,* magiquement, comme le confirment deux extraordinaires scènes oniriques, au cheminement initiatique : l'écrivain, invité à un étrange bal masqué au bord d'une piscine, puis se promenant dans une forêt où se dressent des portes qu'il ouvre sur son passé ou son futur.
Un film énigmatique, remarquablement interprété par Alan Bates et Dominique Sanda.
Duplication correcte. **(D.S.)**

ALAN BATES
DOMINIQUE SANDA
L'IMPOSSIBLE OBJET
UN FILM DE
JOHN FRANKENHEIMER

L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL

(L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO)
(Italie, 1969)

INTERPRETATION : TONY MUSANTE, SUZY KENDALL, ENRICO MARIA SALERNO
REALISATION : DARIO ARGENTO
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : SVP

SUJET : « Un jeune écrivain américain en villégiature à Rome, assiste à une tentative de meurtre. Principal témoin, il aidera la police, au péril de sa vie, à retrouver un dangereux maniaque... ».

CRITIQUE : Premier film de Dario Argento, *L'oiseau au plumage de cristal* appartient à ce genre tant prisé par les Italiens, le « giallo », particulièrement illustré par Mario Bava.



Belles égarées dans une Rome déserte, assassin mystérieux portant gants de cuir noir, rasoirs rutilants, couteaux luisants d'un feu blême, sont les jalons principaux de ce film policier teinté de psychanalyse populaire. Efficacement structuré, à la façon des anciens serials, *L'oiseau au plumage de cristal* possède suffisamment d'atouts pour captiver l'intérêt du spectateur. Oscillant entre un fantastique vénéneux et un réalisme sordide, la mise en images confère au récit la force qu'il ne détient pas, et ce, sans aucune maladresse. Certains dialogues ne manquent pas d'humour, et l'ensemble de l'histoire laisse transparaître quelques naïvetés involontaires non dépourvues de charme. L'interprétation s'avère être le point faible de ce film qui par bien des aspects évoque le récent *Ténèbres* du même auteur.
Duplication correcte. **(D.S.)**

ON NE VIT QUE DEUX FOIS

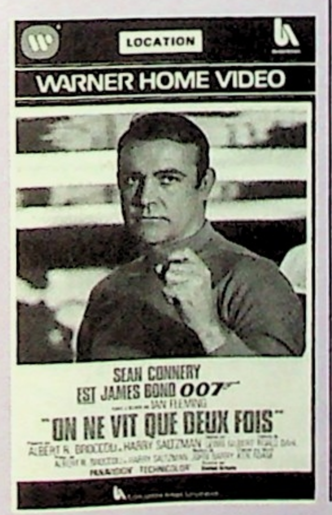
(YOU ONLY LIVE TWICE)
(U.S.A, 1967)

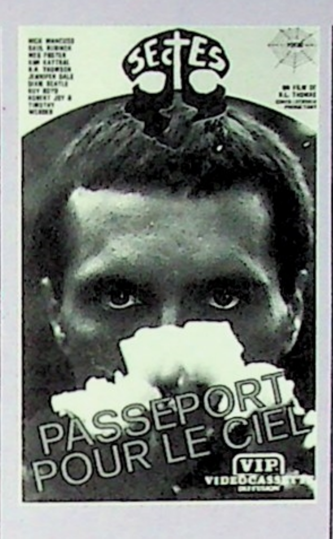
INTERPRETATION : SEAN CONNERY DONALD PLEASENCE, AKIKO WAKABAYASHI
REALISATION : LEWIS GILBERT
DUREE : 1 h 53
DISTRIBUTION : WARNER

SUJET : « James Bond 007, en mission au Japon, devra découvrir le repaire d'une

puissance, secrète, le Spectre, mettre fin à ses agissements, avant que ne commence un conflit nucléaire... ».

CRITIQUE : Suspense, aventure, amour et humour forment l'essentiel de ce cocktail explosif. De rebondissements en cascades spectaculaires, ce *James Bond,* mené tambour battant par Lewis Gilbert, exploite habilement l'hypothèse d'une prise d'otage de vaisseaux spatiaux. Les deux super-puissances dominant notre planète ne pouvant ni prévenir, ni contrôler ces détournements de l'espace, se rejettent mutuellement la responsabilité de l'acte, et menacent d'engager, à titre de représailles, une guerre atomique. Seul, un agent de la Reine (d'Angleterre !) déjouera les projets du fameux Spectre, organisation criminelle dirigée à cette occasion par un Donald Pleasence balafré. Evidemment, la Terre sera sauvée... Le scénario astucieux de Roald Dahl ne manque, ni de mystère, ni d'action, ni de trouvailles ingénieuses (le mini-hélicoptère hyper-armé, l'antre du Spectre, au cœur d'un volcan éteint). Les séquences finales, soutenues par la musique de John Barry, gardent malgré le tronçonnage du film au « Pan and Scan », toute la puissance d'une trépidante action conférée par un imposant déploiement de figurants et d'effets spéciaux. Pas un moment de répit n'est octroyé à Sean Connery, beaucoup plus convaincant que Roger Moore ; il prouve, une fois de plus que James Bond (le personnage) ne peut vivre deux fois à travers deux acteurs différents.
Duplication correcte. **(D.S.)**





PASSEPORT POUR LE CIEL

(TICKET TO HEAVEN)
(Canada, 1980)

INTERPRETATION : NICK MANCUSO, SAUL RUBINECK, MEG FOSTER
REALISATION : R.L. THOMAS
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : V.I.P.
INEDIT

SUJET : « Un jeune homme, David, devient, malgré lui, membre d'une secte. Conditionné selon les préceptes du « Révérend », réincarnation de Jésus résidant à Djakarta, David se transforme en un véritable robot humain. Ses parents et ses amis le kidnapperont, s'opposant à la Loi, et la « déprogrammation » commencera... ».

CRITIQUE : Violent réquisitoire contre les sectes religieuses (et toutes les religions), *Ticket to Heaven,* injustement inédit en France, dénonce et accuse toute forme d'endoctrinement. La lente progression du jeune David dans un piège inexorable, n'est pas sans rappeler le cheminement des adeptes de Moon : réunions dans une ferme, chants, danses, puis intégration dans une cellule, attribution de deux parrains chargés de « former » le nouvel adepte, ascétisme outrancier, abnégation sexuelle, emprisonnent mieux l'infortuné pris dans cette folie d'araignée. Le récit, savamment élaboré, ne manque donc pas d'authenticité, et le réalisme du film renforce l'aspect abject de ces techniques soigneusement conçues par des psychologues chevronnés.
R.L. Thomas, réalisateur surprenant, use d'un ton grave et tranchant, remarquablement efficace (scène du restaurant, où David, ayant échappé à la secte, sombre dans la folie), non dénué de sensibilité, de lucidité. Nick Mancuso, en tête d'un casting exceptionnel, reconstitue subtilemment la descente aux Enfers de David : toutes les angoisses qui le dévorent et l'envahissent comme une gangrène, transforment irrémédiablement son comportement, et il ne devra son salut qu'à un « ancien » de la secte. Celui-ci réussira à le « déprogrammer » après une difficile prise de conscience, révélatrice des contradictions morales de la secte, et des réelles activités du « Révérend » : usines, night-clubs, hôtels, cinémas, propriétés immobilières, fabriques d'armes, activités financées par le travail de ses adeptes.
Bref, un très grand film, vibrant plaidoyer pour la liberté et l'indépendance de l'Homme, soutenu par la magnifique musique de Micky Erbe et Maribeth Solomon.
Duplication correcte. **(D.S.)**



LA PETITE SŒUR DU DIABLE

(SUOR OMICIDIO)
(Italie, 1978)

INTERPRETATION : ANITA EKBERG, MASSIMO SERATO, JOE DALLESSANDRO
REALISATION : GIULIO BERRUTI
DUREE : 1 h 30 (vidéo)
DISTRIBUTION : V.I.P.
INEDIT

SUJET : « Une sœur, infirmière en chef d'une petite clinique, ressent d'étrangers malaises dûs à une tumeur au cerveau mal soignée. Les cadavres s'amoncelent alors autour elle... ».

CRITIQUE : Anita Ekberg en religieuse maquillée à outrance, lèvres pulpeuses et chevelure flamboyante, ne manquera pas d'étonner, ni de déconcerter ses plus fervents admirateurs. Cette *Petite sœur du Diable* (titre abusif évidemment !) érotico-horrifique, révèle une préoccupation davantage financière qu'artistique. Les escapades luxurieuses en ville d'Anita, afin de connaître le plaisir donné (pour une fois !) par un mâle, ne sauveront pas du désastre ce petit film au ton complaisant. Les personnages les plus incohérentss se succèdent dans l'anarchie la plus totale, respectant ainsi l'absence de scénario. L'apparition-éclair d'Alida Valli en mère supérieure n'apporte rien, pas plus que celle de Joe Dallessandro, en médecin-chef peu crédible. Face à l'opulente présence d'Anita, il ne fait guère le poids !
Une autre religieuse lesbienne, amoureuse de la belle Anita, apparaît et disparaît selon les vœux d'un réalisateur en mal d'imagination, chargée de débiter des dialogues inconsistants ; la sœur « Mathieu » (tel est son nom) possède le physique d'une chanteuse homonyme, et se dévêt aussi souvent que possible devant Ekberg, comme pour un concours agricole, achevant de rendre le tout insupportable.
Duplication correcte. **(D.S.)**

PHOBIA

(U.S.A., 1979)

INTERPRETATION : PAUL MICHAEL GLASER, SUSAN HOGAN, JOHN COLICOS
REALISATION : JOHN HUSTON
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : S.V.P.

SUJET : « Les cinq patients du Dr Ross subissant une thérapeutique inhabituelle afin d'être délivrés de leurs phobies, meurent dans d'étranges conditions... ».



CRITIQUE : Film à petit budget, tourné rapidement, *Phobia,* malgré la présence à la mise en scène du vétéran John Huston, ne parvient pas à présenter un résultat cohérent. Très inégal, le récit s'enlise dans des invraisemblances peu supportables pour un thriller psychologique, malgré la présence de grands scénaristes (Jimmy Sangster, Ronald Shusett, Dan O'Bannon et Gary Sherman), le film demeure froid et impersonnel, mais possède toutefois des aspects attachants ; l'interprétation de Paul Michael Glaser en docteur psychopathe se révèle fort juste, se nuançant progressivement.
La solution de l'énigme, logique dans son absurdité, brutale, clôt le film avec force.
Duplication correcte. **(D.S.)**



LE PIEGE

(TOURIST TRAP)
(U.S.A., 1978)

INTERPRETATION : CHUCK CONNORS, JOCELYN JONES, ROBIN SHERWOOD
REALISATION : DAVID SCHMOELLER
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : V.I.P.

SUJET : « Cinq adolescents s'égarent dans une région désertique. Ils trouvent refuge dans un musée de cire désaffecté, dirigé par Slausen, un fermier solitaire. Son frère, Davey, créateur des figures de cire et à demi-fou, habite une maison proche, et Slausen déconseille aux jeunes gens de s'y diriger. Mais pour eux, la mort sera au rendez-vous... ».

CRITIQUE : Les mannequins de cire, les poupées et automates, représentations de la vie éternelle confinée dans l'immobilité de la matière, furent, de tout temps, sujets à diverses variations littéraires et cinématographiques. *Les Contes d'Hoffmann, Le Golem, Metropolis, Le cabinet des figures de cire, House of Wax,* par l'évocation d'une énergie intense habitant des êtres inanimés, créent un malaise extrême et profond. *Tourist Trap* repose donc sur la description d'un univers mort s'animant ici sous l'effet de pouvoirs télékinétiques.
Mais les limites du réel et de l'irréel se brisent à chaque faux pas des protagonistes. Par un assemblage subtil d'images où la chair se mêle à la cire et au plastique, le cauchemar surréaliste s'impose au spectateur. Jamais Chuck Connors *(L'homme à la carabine)* ne fut aussi convaincant que dans son double rôle. Ses deux personnalités surgissent alternativement ou simultanément, et dirigent tour à tour, le jeu infernal et sadique auquel il se livre. Le récit, ponctué de séquences choc étonnantes, bascule lors des scènes finales dans un irrationnel déconcertant. Slausen/Davey ne font qu'un certes, mais Slausen est-il un être humain, ou un mannequin ? D'où vient-il ? D'où tient-il ses étranges pouvoirs ? Autant de questions demeurant sans réponse. L'ultime image plonge plus avant dans ce monde d'illusions et de chausse-trapes : la rescapée, après avoir tué Slausen d'un coup de hâche, repartira au volant de sa voiture, emportant avec elle l'effigie de cire de ses amis.
Duplication correcte **(D.S.)**

SATYRICON

(Italie, 1968)

INTERPRETATION : MARTIN POTTER, HIRAM KELLER, MAX BORN
REALISATION : FEDERICO FELLINI
DUREE : 2 h 03
DISTRIBUTION : WARNER

SUJET : « Histoire du jeune Encolpe, de ses amis Giton et Ascyltus, de la Rome décadente, de la fin d'une société civilisée... ».

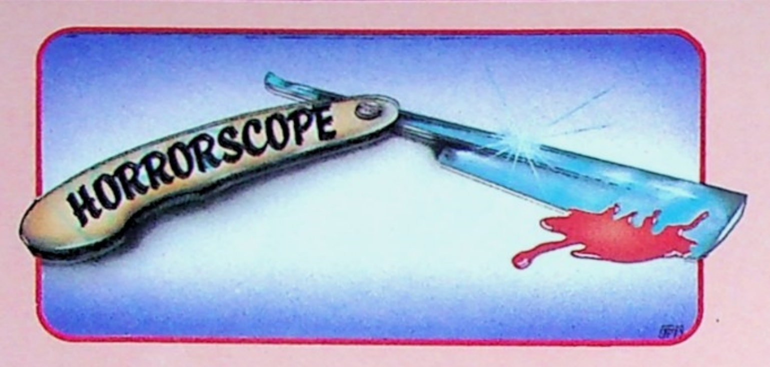
CRITIQUE : Federico Fellini se distingue des autres metteurs en scène actuels par la facilité désarmante avec laquelle il transcrit sur pellicule l'ensemble de ses phantasmes et de ses angoisses, sans subir aucunement les contraintes économiques et idéologiques des producteurs de spectacle. Poète et visionnaire, il crée un Art-Cinéma prodigieux, puissant et dévastateur comme un maëlstrom. Chaque scène, chaque plan, offrent une fresque délirante, outrancière, violente, emplie de mille foisonnements visuels.
Mélange de laideur et de beauté sublime, le film choque certes, et le public, à la sortie de ce chef-d'œuvre, manifesta vigoureusement sa désapprobation. Ce déferlement visuel d'images glauques et cauchemardesques, peuplées de monstres et de créatures blafardes, cet étalage excessif de chairs nues et flasques, cette vision gigantesque d'une civilisation essouflée où la Mort s'apparente au jeu, où le relâchement des mœurs avilit l'homme, où l'amour n'existe plus qu'à l'état d'acte, contient l'ensemble d'une réflexion contemplative de notre propre société, réflexion dominée par une fascination du plaisir et de la souffrance. Fellini se fait, toutefois, juge et bourreau. Ses tableaux impitoyables, annoncent l'Abîme, la Pourriture de l'âme et du corps, l'anéantissement. Seule, la Jeunesse échappera à cette perversion, laissant ces êtres informes se nourrir de leur propre chair. Cette gangrène qui ravage les peuples, ne prend fin que dans la mort (suicide des mariés), où dans la reconstruction d'une nouvelle et idéale civilisation. Ainsi, le film ne se clôt pas, mais s'ouvre vers un autre avenir. Un récit différent commence tandis que se fige le précédent, en fresques périssables.
Duplication correcte.
Passage au « Pan and Scan » **(D.S.)**

HIT-PARADE

1 - Rambo (Hollywood video)
2 - Les diamants sont éternels (UA/Warner)
3 - Mad Max (Warner)
4 - Pulsions (RCV)
5 - Wolfen (Warner)
6 - Les yeux de la forêt (Disney)
7 - The Wall (Thorn-Emi)
8 - L'oiseau au plumage de cristal (SPV)
9 - Diva (Polygram)
10 - Mutant (Sunset/GCR)



HOLLYWOOD VIDEO
présente
CREEPSHOW
TM
un film de
Georges A.
ROMERO
LA NUIT DES MORTS VIVANTS
DOWN OF THE DEAD
d'après
Stephen
KING
SHINNING
CARRIE
ENTRÉE
. ADULTES
. ENFANTS
ENTRÉE



Films sortis à l'étranger

ETATS-UNIS

THE DEMONS OF LUDLOW

Réal. : Bill Rebane. « Ram Prod. ». *Scén. :* William Arthur. Avec : Paul Von Hausen, Stéphanie Cushna, James Robinson.

• Une journaliste se rend à Ludlow afin de réaliser un reportage sur le bicentenaire du village. C'est également pour elle l'occasion d'un retour aux sources, puisqu'originaire de la région elle n'y était pas revenue depuis son enfance.
Sur place, se heurtant au comportement bizarre et au mutisme des habitants, elle se remémore les histoires que lui racontait son grand-père au sujet d'une malédiction frappant le village. Ses craintes se concrétisent dès la tombée de la nuit, alors que Ludlow, déserté par ses habitants apeurés, revêt l'apparence d'une ville-fantôme et que des forces démoniaques ne tardent pas à se manifester...

MAUSOLEUM

Réal. : Michael Dugan. « Western International Pictures Prod. ». *Scén. :* Robert Maderon, Robert Barich, Katherine Rosenwinck. *Avec :* Marjore Gortner, Bobbie Bresee, Norman Burton.

• Effets spéciaux, transformations et beaucoup de « gore » ponctuent ce film d'épouvante plus proche cependant de *L'exorciste* que des productions actuelles du type *Vendredi 13*.
Victime d'une malédiction ancestrale, une jeune femme possédée par un démon commet des meurtres horribles. Son mari, aidé d'un psychiatre, tente de l'exorciser...

SPACEHUNTER : Adventures in the Forbidden Zone

Réal. : Lamont Johnson. « Columbia/Delphi Prod. ». *Scén. :* Edith Rey, David Preston, Dan Goldberg, Len Blum. *Avec :* Peter Strauss, Molly Ringwald.,

• Premier-né des films d'aventures galactiques en relief, *Spacehunter*, sorte de *Mad Max 2* dans l'espace avec des maquillages signés Tom Burman, s'affirme comme l'un des plus gros succès commerciaux de l'été aux Etats-Unis.
Aux commandes de son vaisseau spatial, Wolff capte un signal de détresse en provenance de la planète Terra Onze où s'est écrasé un vaisseau piloté par trois jeunes filles. Wolff atterrit sur Terra Onze pour s'apercevoir que les trois naufragées ont été capturées par le tyrannique Overdog. Bientôt rejoint par un petit groupe, Wolff part à la recherche des jeunes filles et pénètre dans le royaume d'Overdog baptisé Zone Interdite, une région où sévit la peste et — qui plus est — infestée d'étranges créatures et de hordes de mutants...

TEXAS HONEYMOON HORROR

Réal. : Harry Preston. « Omega Cinema Prod. ». *Scén. :* Deanne Kelley. *Avec :* Cheryl Block, Bob Wagner, William F. Pecchi.

• Une petite station balnéaire située au bord d'un lac, et plus particulièrement destinée à de jeunes couples en voyage de noce, est le théâtre d'évènements sanglants : un maniaque armé d'une hache assassine les vacanciers...

WENDIGO

Réal. et *Scén. :* Roger Darbonne. *Avec :* Ron Berger, Cameron Garnick, Victor Lawrence.

• Nouveau « survival » réalisé au cœur des sites sauvages et désertiques du Wyoming et retraçant l'aventure d'un groupe de citadins dont les membres vont être décimés après avoir par mégarde profané la tombe d'un sorcier indien.

ISLANDE

THE HOUSE

Réal. : Egill Edvardsson. « Saga Film ». *Scén. :* E. Edvardsson, Snori Thorisson, Bjorn Bjornsson. *Avec :* Lilja Thorisdottir, Johann Sigurdarson.

• Après l'éveil du cinéma australien puis néo-zélandais, l'Islande, île située aux antipodes de l'Océanie, fait une apparition remarquée sur la scène cinématographique avec *The House*, un film de terreur psychologique salué par la critique scandinave.
Un couple s'installe dans un vieille maison dont le passé mystérieux ne tarde pas à affecter la vie des nouveaux occupants : plusieurs incidents semblent indiquer en effet que la maison prend possession de ses habitants, invraisemblable hypothèse confirmée pourtant par les tragiques évènements qui s'y déroulèrent jadis.

PHILIPPINES

THE KILLING OF SATAN

Réal. : Efren C. Pinon. « Cinex Films ». *Scén. :* Jose Mari Avellana. *Avec :* Ramon Revilla, Elizabeth Oropesa, George Estragan.

• Un ancien forçat fuyant son passé emmène sa famille se réfugier sur une île... abritant une communauté adoratrice de Satan. Sa propre survie, comme celle de ses proches, dépend du combat, semé d'embuches et d'horreurs, qu'il se voit contraint d'entamer contre les forces du Mal.

Films terminés

ETATS-UNIS

GEEK MAGGOT BINGO

Réal. : Nick Zedd. « Weirdo Films Prods. ». *Scén. :* N. Zedd, Robert Kirkpatrick. *Avec :* Robert Andrews, Brenda Bergman, Richard Hell.

• Réalisé par des amateurs (tout petit budget et 16 mm) et destiné plus particulièrement au public des scéances de minuit, *Geek Maggot Bingo* est une parodie des films d'horreur regroupant pêle-mêle vampire, bossu, Dr Frankenstein, créature à deux têtes etc... et utilisant une dose massive d'hémoglobine.



Trois visions sanglantes de « Scalps », le nouveau film d'épouvante de l'Américain Fred Olen Ray (maquillages : Jon Mc Callum).



THE OUTING

Réal. et *Scén. :* Byron Quisenberry. « Calendar International Pictures / Congar Films ». *Avec :* Pepper Martin, Hank Worden, John Ethan Wayne, Woody Strode.

• Des vacanciers descendant une rivière en radeau se décident à passer la nuit dans une ville-fantôme... qui se révèle abriter un spectre meurtrier surgi du brouillard ! Les membres du groupe disparaissant bientôt les uns après les autres. Les quelques survivants comprennent qu'il leur faudra à leur tour passer à l'attaque s'ils veulent rester en vie...

SCREAMTIME

Réal. : Al Beresford. *Scén. :* Michael Armstrong. *Avec :* Jean Anderson, Robin Bailey, Dora Bryan.

• Film composé de quatre sketches terrifiants dans la lignée de *Creepshow* ou de *The Twilight Zone*.

Films en tournage

ETATS-UNIS

THE DAY AFTER

Réal. : Nicholas Meyer. « ABC Motion Pictures ». *Scén. :* Edward Hume. *Avec :* Jason Roberds, Jobeth Williams, Steven Guttenberg, Joh. Cullum, Joh. Lightgow.

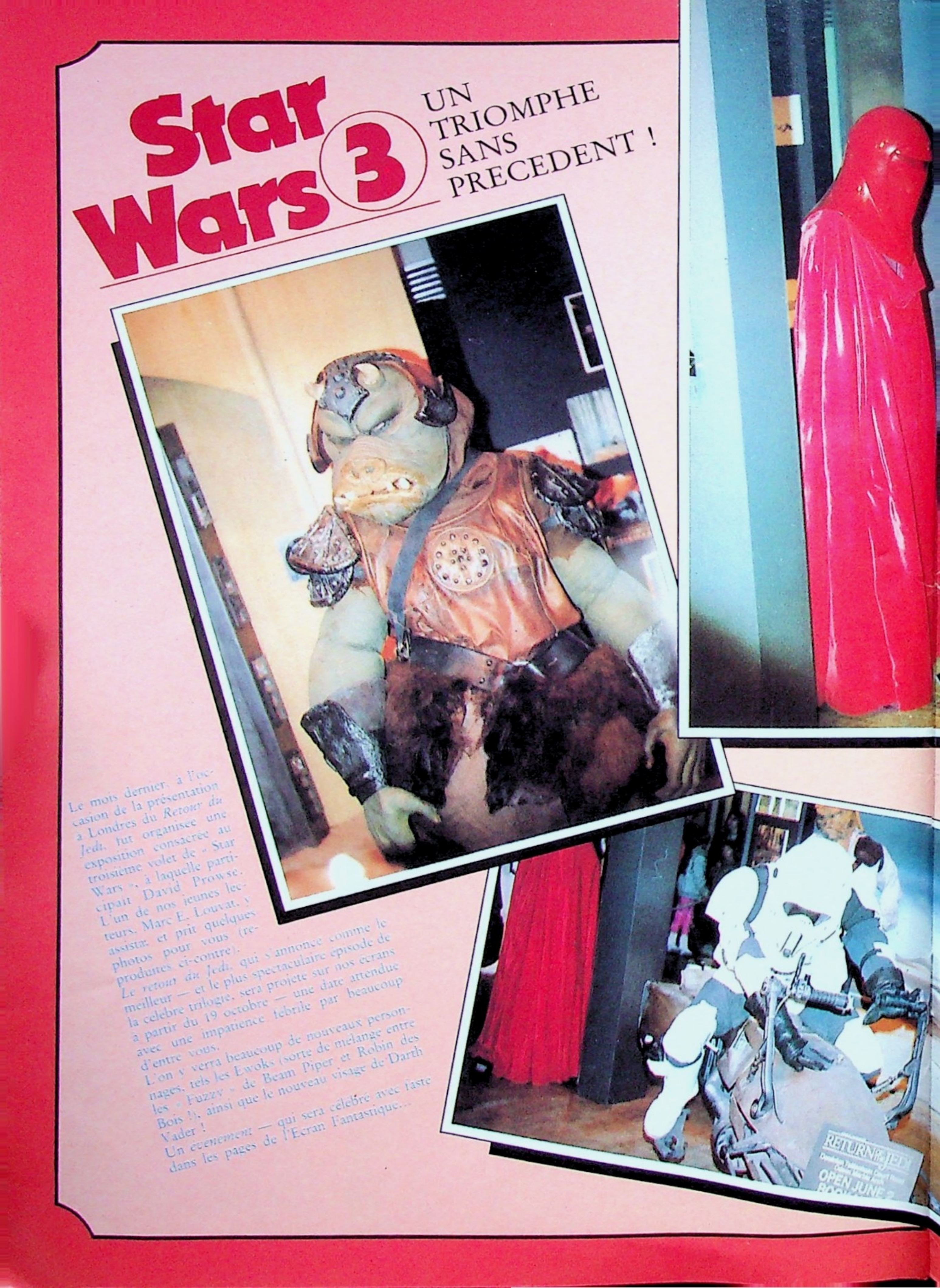
• Décrit comme la plus importante production jamais réalisée sur une attaque nucléaire, *The Day After* est le nouveau film de Nicholas Meyer (*C'était demain, Star Trek II*).

Bénéficiant d'un budget énorme, *The Day After* a demandé, avant tournage, neuf mois de recherches exhaustives afin de montrer les effets authentiques au moment de l'explosion atomique et surtout après (d'où le titre signifiant « le jour suivant »).

Bien plus terrifiant que les films de barbares post-apocalytiques dont il représente en quelque sorte l'antithèse, *The Day After* s'annonce comme l'un des événements de l'année à venir car, outre son caractère spectaculaire (effets spéciaux et maquillages remarquables), il entend montrer de façon claire et impitoyable la vie et la psychologie des survivants (blessés, brûlés, aveugles, etc...) se regroupant mi-conscients, mi-hébétés parmi les décombres fumants de ce qui fut un monde civilisé.

Destiné (comme *Duel* ou *Salem's Lot*) à la télévision aux Etats-Unis, *The Day After* sera présenté au public américain sous la forme de deux épisodes de 2 h 20 chacun, tandis qu'il sera réduit à une durée totale de deux heures pour être ensuite exploité en tant que film dans les cinéma des autres pays.





Star Wars 3

UN TRIOMPHE SANS PRECEDENT !

Le mois dernier, à l'occasion de la présentation à Londres du *Retour du Jedi*, fut organisée une exposition consacrée au troisième volet de « Star Wars », à laquelle participait David Prowse. L'un de nos jeunes lecteurs, Marc E. Louvat, y assista et prit quelques photos pour vous (reproduites ci-contre).

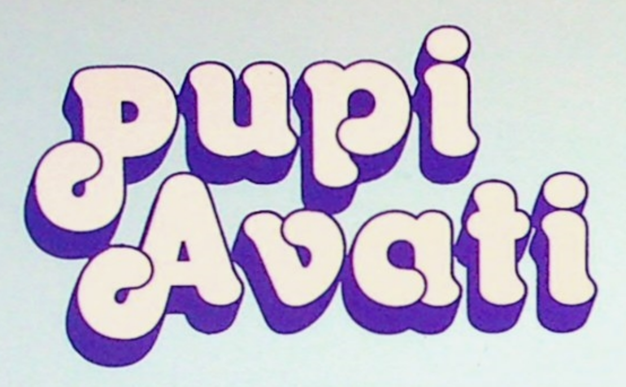
Le retour du Jedi, qui s'annonce comme le meilleur — et le plus spectaculaire épisode de la célèbre trilogie, sera projeté sur nos écrans à partir du 19 octobre — une date attendue avec une impatience fébrile par beaucoup d'entre vous.

L'on y verra beaucoup de nouveaux personnages, tels les Ewoks (sorte de mélange entre les « Fuzzy » de Beam Piper et Robin des Bois !), ainsi que le nouveau visage de Darth Vader !

Un *événement* — qui sera célébré avec faste dans les pages de l'Ecran Fantastique...



Photos : Marc E. Louvat.





LE CHANTRE DU GROTESQUE

Giuseppe (dit Pupi) Avati est né à Bologne le 3 novembre 1938. Il a débuté dans la mise en scène en 1970 après avoir été successivement musicien de jazz, employé dans une société de produits surgelés et journaliste. Son cinéma, très personnel et éclectique, se situe à mi-chemin entre le divertissement et la légèreté, l'érotisme, le grand-guignol et le goût du grotesque. Le grotesque, justement, Avati a appris à s'en servir d'une façon absolument surprenante, composant d'ingénieuses fresques d'une société provinciale mais authentique. Le grotesque, en fait, est utilisé par Avati pour mettre en évidence des caractères pris dans la réalité mais exagérés et agravés par sa verve propre et en équilibre entre la naïveté et l'effronterie.

PAR RICCARDO



Dans son premier film, *Balsamus l'Uomo di Satana* (1) (1970), il propose une histoire, insolite en apparence, dans laquelle un nain (Bob Tonelli) se donne pour un mage afin de réclamer les dons généreux d'une population superstitieuse. Mais le gnome, qui a pris comme nom Balsamus, est un impuissant et, pour assouvir les appétits sexuels des vierges qui viennent à lui pour se faire aimer, il a recours à un assistant volontaire. Finalement, lorsque sa jolie épouse lui demandera de remplir ses devoirs conjugaux, Balsamus se suicidera de désespoir.

Bien qu'il puisse être lu comme une métaphore sur l'impuissance physique et psychique de l'homme, ce film présente dans le même temps les thématiques essentielles de Pupi Avati, en particulier l'aspect insouciant et léger symboliquement concrétisé par Balsamus, un charlatan sans doute mais qui finit par devenir sorcier et réussit rien moins qu'à ressusciter la belle-mère qu'il avait empoisonnée lui-même.

Le second film de Pupi Avati *Thomas-Gli Indemoniati* (2) (1971) est inédit aujourd'hui encore. Quant à *La Mazurka del Barone, Della Santa E del Fico Fiorone* (3) (1975), il développe très

« Zeder », ou les débuts de Pupi Avati dans l'horreur.

concrètement les aspects divertissants de ses thèmes les plus chers. En résumé c'est, sur fond de la légende d'un figuier prétendu sacré en raison de ses liens avec une sainte locale, le récit de la conversion d'Anteo Pellacani (Ugo Tognazzi) jusqu'au moment, particulièrement anticlérical en raison des plaisanteries féroces qui se sont retournées contre l'Eglise, où il découvre sur le fameux figuier une prostituée qui lui fait croire qu'elle est la sainte. Avati y démontre, dans une sorte de sarcasme blasphématoire, son aversion des rapports qui existent entre l'Eglise et ses ministres (le prêtre que l'on voit dans le film est dépeint d'ailleurs comme un représentant profiteur et mesquin d'une Eglise castratrice et réctionnaire).

Le film suivant, *Bordella* (4) (1976) tire probablement son inspiration des bandes dessinées et des réminiscences cinématographiques du réalisateur. En substance, le sujet traite d'une étrange multinationale — L'American Love Company — qui vise à répandre bonheur et sexualité à travers le monde. Les personnages ont tous des noms d'hommes ou de figures romanesques célèbres : Harry Kissinger, la coqueluche des femmes, Mr Chips, Simbad le Marin, Adonis, ex-champion de boxe, le comte Ugolino, aristocrate en faillite, Ivanhoë, un maniaque sexuel... Finalement, en dépit des obstacles placés par Judy, la puritaine fille de Dieu (qui sera fusillée), la multinationale obtient le succès et peut continuer à répandre les « maisons de tolérance » pour femmes.

L'idée principale du film est une condamnation des excès de la société de consommation et du cynisme politique qui utilisent le sexe pour le gain comme pour le pouvoir. Les trouvailles, toujours empreintes d'un grotesque propre aux attractions d'avant-spectacle (5), dénotent une grande originalité, témoin le doublage iconoclaste de Kissinger et les clins d'œil à *Francis The Talking Mule* (6) ou à *The Invisible Man* (7).

La Casa Dalle Finestre Che Ridono (La maison aux fenêtres qui rient) suit en cette même année 1976 et marque un renouvellement, par le grotesque, de l'horreur à l'italienne.

Le sujet : un peintre fou se suicide dans un village de la plaine de Ferrare après avoir réalisé une terrifiante fresque qui représente le martyre de Saint Sébastien entre deux femmes ricanantes qui le poignardent. Considérant l'œuvre de ce peintre — Legnani — comme une possible attraction touristique, les responsables de la cité décident d'engager un peintre raté, leur concitoyen Stefano (Lino Capolicchio), pour restaurer la fresque. Le jeune homme devient vite le témoin des faits étranges et inquiétants. Avant de se suicider — mais n'a-t-il pas plutôt été tué ? —, son ami Mazza lui a révélé une histoire absolument fantastique, sans avoir pu néanmoins lui en fournir les détails. Dans sa quête de la vérité qu'il recherche au risque de sa vie, l'artiste restaurateur assistera à de bien étranges morts...

La Casa Dalle Finestre Che Ridono peut être interprété comme un film policier ou comme un film d'horreur. Dans la première acceptation, il faut admettre qu'il est presque impossible au spectateur de découvrir l'assassin tant la solution est difficile et fantastique. Dans le second cas, quel que soit l'aspect sous lequel on le prenne — surréel, grotesque, grand-guignol — nous avons affaire à une œuvre originale.


Gabriele Lavia et Paola Tanziani dans « Zeder ».

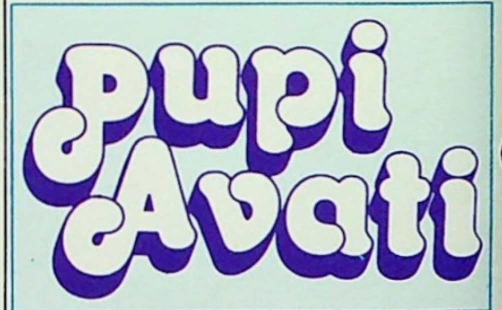
Le film est en effet empreint d'un sentiment d'horreur que l'on chercherait en vain dans un film de Dario Argento par exemple. La voix de Legnani au magnétophone est proprement inoubliable : à la fois ténébreuse comme celle d'un religieux mais, aussi, efficacement obscène et obsédante. Avati parvient à évoquer avec tact un « pays de fous » dans lequel Stefano se sent dépaysé et menacé. Et comme c'est désormais habituel chez Avati, les personnages secondaires sont particulièrement délicieux, depuis le sacristain en qui le spectateur voit très vite un coupable, l'éternellement ivre Coppola « qui sait mais se garde bien d'agir » (comme tous les citadins). L'histoire se déroule en Emilie Romagne, la terre même d'Avati, zone d'émotions fortes, sanglantes et qui semble particulièrement propice pour y situer certains films. Il faut signaler enfin l'ironie mordante qui pimente ce que l'on peut bien considérer aussi comme une élégante satire du film d'épouvante italien.

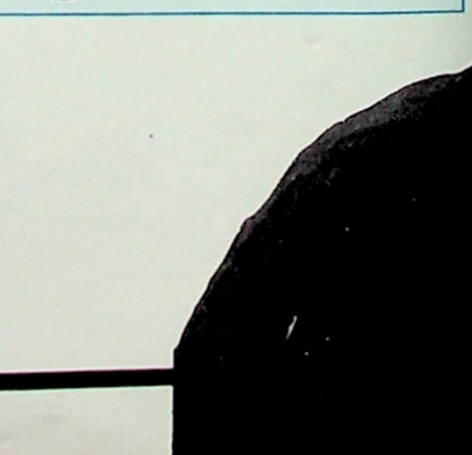
Alors que le film précédent se référait à l'horreur, *Tutti Defunti... Tranne I Morti* (8) (1977) tire sa source des thrillers anglo-saxons et en particulier de *Dix petits indiens*.

A travers l'histoire d'une vieille famille émilienne dont les membres ont été tués un à un selon les méthodes les plus diverses et par la voie d'une ancienne prédiction (en réalité, le coupable est le marquis Ignazio, faussement décédé et éliminé à la fin par son infirmière), Avati tente de renouveler le comique transalpin en effectuant un mélange de grotesque, de comique et de surréalisme. Mais en raison de son humour surréel, incompréhensible par un grand nombre, le film a reçu un accueil mitigé. La tentative de Pupi Avati est néanmoins louable en raison de sa volonté de s'arracher à l'ornière de l'humour benêt dans lequel s'est engagé depuis plusieurs années le cinéma comique italien.

En 1978 et 1979, Pupi Avati réalise pour la *Rai* (la télévision nationale italienne) deux films : *Jazz Band* et *Cinéma !!!*, substantiellement semblables, qui narrent les aventures d'un groupe de jeunes gens d'Emilie, fanatiques de jazz dans le premier cas et dingues de cinéma dans l'autre. Naturellement, leur rêve, c'est de devenir célèbres. En quelque sorte, Avati rend avec ces deux œuvres un juste hommage à ses deux grandes passions.

Toujours en 1979, il tourne le meilleur





film (à ce jour) sa carrière : *Le Strelle Nel Fosso (L'étrange visite).*
Nous sommes en l'année 1700, dans une maison isolée au milieu des marécages des environs de Minerbio (en Emilie Romagne). Depuis que la femme Bedosti est morte, seuls des hommes l'occupent : Giove, l'ancêtre (Adolfo Belletti), le père, et ses quatre fils Silvano (Lino Capolicchio), Marionne (Gianni Cavina), Marzio (Giulio Pizzirani), et Bracco (Carlo Delle Piane). Et dans cette ferme entourée d'eau et assise sur une fragile langue de terre qui n'aboutit nulle part, on ne sait plus depuis des années ce qu'est une femme. Une nuit, une jeune pianiste, Olimpia (Roberta Paladini), frappe à la porte pour demander l'hospitalité car la carriole sur laquelle elle voyageait s'est embourbée, en raison de son lourd chargement de pianos, et le paysan qui la conduisait à l'aide de ses bœufs l'a abandonnée. En quelques jours, la jeune femme établit avec chacun des membres de la famille des rapports amicaux. Tout est transfiguré ! Bientôt, les quatre jeunes gens de même que leur père demandent à Olimpia de leur accorder sa main. Elle accepte. Un extravagant mariage multiple est donc célébré au cours d'une fête qui dure toute une journée et une grande partie de la nuit. Lorsque les hommes se réveillent, Olimpia est déjà repartie rejoindre le char et elle a repris son voyage. Cette histoire aurait été racontée en 1801 par un tueur de rats à une jeune fille qui ressemble à Olimpia.
Le Strelle Nel Fosso (dont le titre provient d'une chansonnette émilienne) est un film délicieux, délirant, mélancolique dans lequel Avati abandonne le faux rigorisme de la raison et réclame au cinéma d'imagination le droit d'emprunter les voies du surréalisme, d'explorer la mémoire enfantine et le mystérieux univers des symboles.
Une question se pose toutefois durant et après la vision de ce film : Qui est Olimpia ? Que représente-t-elle ? Elle est beaucoup de choses à la fois. Certes, elle est la mère et l'épouse perdue. Elle est également la mort. Mais, plus que tout peut-être, elle signifie le progrès social, les temps nouveaux qui bousculent les anciens et ensevelissent l'âge d'or, celui de la simplicité, des rapports instinctifs et confiants avec la nature, avec la vie et la mort.
Le Strelle Nel Fosso n'est peut-être pas un chef-d'œuvre mais c'est un film d'excellente facture, fantastique et poétique, ce qui, dans le cinéma italien actuel de plus en plus futile, se révèle particulièrement remarquable.

Le film suivant *Aiutami A Sognare* (9) (1981) est assez singulier. Il s'agit en fait du premier « vrai » film musical italien jamais réalisé. Le sujet fait écho, quant à la situation rustique, au film précédent mais présente un moindre intérêt.
C'est l'histoire de Francesca (Mariangela Melato), mère de trois enfants, et de sa rencontre au cours de l'été 1943, en pleine guerre, avec le pilote d'un appareil de reconnaissance américain (le légendaire « Pippo »). Une amitié va naître entre Ray (Anthony Franciosa), Francesca et ses trois enfants, laquelle va se transformer en une passion trop brève, et vite déçue pour Francesca, lorsque Ray prendra congé sur un simple « au revoir et merci ». Néanmoins, tous deux se seront réciproquement aidés à rêver.
Le film, agrémenté de danses et de chants américains, est incontestablement plaisant. Il n'est malheureusement pas suffisamment convaincant et manque en particulier du mordant nécessaire pour distiller l'émotion.

Suit pour la *R.A.I.*, mais distribué également dans le circuit cinématographique, *Dancing Paradise* (1982) qui a été primé au IV[e] Festival de Nice du Cinéma Italien. Il s'agit d'un film onirique, surréaliste mais aussi de « fantasy » dans lequel un jeune garçon, William (Gianni Cavina) part à la recherche de son père, l'élégant et mythique musicien de jazz que l'on surnomme « Dancing Paradise ». Il traverse l'Emilie Romagne en compagnie d'un sympathique mais, quelquefois aussi, irascible ange gardien (Carlo Delle Piane) capable d'accomplir en certaines occasions d'étranges prodiges. A la fin, William retrouvera son père dans une sorte de maison-orchestre-paradis ainsi que tous les êtres extravagants qu'il a rencontrés au cours de sa quête.
Avec cette œuvre, Avati revient ici à une évocation de la Romagne et constelle son propos de personnages insolites, tantôt violents et tantôt débonnaires, parfois très réels et parfois étonnamment fantastiques.
Enfin, dernière réalisation de Avati, *Zeder* (1983) dont le réalisateur nous entretient ci-après (voir critique dans notre dossier Cannes 83 dans ce numéro).

On a dit de Pupi Avati qu'il était un « provincial » et c'est parfaitement exact si on l'entend dans la bonne acceptation du terme, à savoir celle d'un amoureux sensible de sa région comme de ses traditions et de ses habitants, qui sait remarquablement utiliser le même cercle d'acteurs (une sorte de Avati-factory auquel le réalisateur est très attaché) présents dans quasiment tous ses films (Lino Capolicchio, Gianni Cavina, Carlo Delle Piane, Bob Tonelli, Giulio Pizzirani etc...) et capable d'évoquer les atmosphères rurales, sanguines et empreintes de dialecte. Quant au « grotesque », Avati est aujourd'hui le seul réalisateur italien capable de l'utiliser avec aisance et avec virtuosité. Tinto Brass, Marco Bellocchio, Augusto Tretti, Federico Fellini s'y sont essayés quelquefois dans le passé (grotesque = comédie ou drame dans lequel le dramatique et le comique s'interpénètrent de manière satirique) mais il ne s'agit que de louables exceptions. Pupi Avati, au contraire, a fait du grotesque sa spécialité. Et c'est en raison de la façon qu'il a de l'utiliser, combinée au fantastique, au surréalisme, à la désinvolture et à la poésie que nous saluons en lui le « chantre du grotesque ».

Traduction J.P. Fontana

(1) *Balsamus, l'homme de Satan.*
(2) Littéralement : « Thomas - les possédés » (N. du Tr.)
(3) Littéralement : « La mazurka du baron, de la sainte et de la fleur de figuier » (N. du Tr.)
(4) Littéralement : « Maison de plaisirs à l'usage des femmes » (interprétation qui découle de la mise au féminin du substantif bordello)
(5) Il s'agit des attractions d'entr'acte avant la projection du film comme on peut encore en découvrir sur F.R.3. à l'occasion de la Dernière Séance (N.du Tr.)
(6) Distribué en France au début des années cinquante sous le titre :*Francis Le Mulet Qui Parle* (N. du Tr.)
(7) Note du Réalisateur : « Mario (Bava) m'a donné quelques suggestions pour un trucage spécial dans *Bordella*, celui de l'homme qui devait disparaître. Mais amicalement, car nous n'avons jamais travaillé ensemble ».
(8) Littéralement : « Tous défunts... sauf les morts » (N. du Tr.)
(9) Littéralement : « Aide-moi à rêver » (N. du Tr.)

ENTRETIEN AVEC PUPI AVATI



Pupi Avati, sur le tournage de « Aiutani A Sognare » (1981).

1) Thématiques et films fantastatiques

PAR GIUSEPPE SALZA

Dans presque tous vos films, depuis* Balsamus, L'Uomo Di Satana *jusqu'à* La Casa Dalle Finestre Che Ridono, *l'élément fantastique ou horrifiant joue un rôle prépondérant. Comment expliquez-vous votre tendance à rendre celui-ci fascinant et curieux plutôt que cruel ?

Avec *Balsamus*, j'ai entrepris une sorte d'enquête anachronique sur la vie d'autrefois à la campagne. J'ai mis en lumière la magie, les exorcismes et, surtout, les coutumes populaires de ma région, l'Emile-Romagne.

Votre conception du fantastique prend donc sa source et s'alimente aux traditions mythiques de votre province ?

Effectivement ! Et en particulier sous l'aspect que j'ai souligné dans *Le Strelle Nel Fosso*.

Quel rapport précis existe-t-il entre les atmosphères de vos récits et l'Emilie-Romagne ?

En réalité, ma région s'y prêtait assez peu parce qu'elle a toujours été dépeinte au contraire sous un aspect des plus rassurants, sereine et paisible. L'Emilie est une terre où l'on mange bien, où la campagne est belle. Les affabulations n'y sont donc pas de mise. C'est pour cette raison que m'est venue l'envie de les y introduire, parce que c'était une nouveauté, un élément magique.

Votre production tout entière ne s'est jamais éloignée des atmosphères romagnoles ?

Non, jamais. J'ai réalisé douze films et je les ai pratiquement tous tournés là, à l'exception de *Bordella*. En revanche, pour ce qui concerne *La Casa Dalle Finestre Che Ridono et Zeder*, c'est un peu différent. Il s'agit de films plus traditionnels, des films de « genre » pourrait-on dire, du type thriller ou horreur. Des histoires plus gothiques en quelque sorte. L'élément magique y apparait à peine et de façon très limitée.

Dans* Balsamus L'Uomo Di Satana, *cet aspect particulier de fantastique populaire se révèle aussi fascinant que possible mais nullement mauvais...

Oui. En fait, c'était un peu un jeu sur la présence de ce « Dieu Enfant » dont la pureté se trouve ensuite contaminée par la présence féminine qui l'envahit et lui fait perdre sa toute-puissance. Il s'agissait essentiellement d'une fable... un modèle que j'ai largement repris dans *Le Strelle Nel Fosso*.

Votre sens du grotesque se rattache, en quelque sorte, à l'individu « différent », comme, par exemple, les marginaux de notre société contemporaine ?

En effet ! C'est une curiosité à l'égard des hommes étonnants, « différents » comme vous les définissez, curiosité typique des habitants de la campagne. C'est à dire que j'ai pratiquement eu une éducation paysanne en ce sens que j'ai passé les huit premières années de ma vie à la campagne pour raisons de guerre, et le spectacle, parce que nous n'avions alors ni cinéma, ni télévision, consistait la plupart du temps à aller contempler l'idiot qui s'exhibait, les gens difformes... C'étaient de véritables occasions de se divertir... un nain, un hydropique... vous comprenez ? C'est certainement un peu malsain, ce type de curiosité : rire d'un monstre !

***Une apologie du différent qui s'exprime, dans* Balsamus, *à travers le personnage du nain interprété par* Bob Tonelli...**

C'est probable. J'ai surtout utilisé Bob Tonelli dans ce film parce que, selon moi, sa petitesse pouvait être perçue comme l'image de Dieu-Enfant, sinon son aspect tout entier comme symbole de la pureté : difforme et, cependant, pur. En fait, dans l'histoire, *Balsamus* n'entretient absolument aucune sorte de rapports avec rien et il vit uniquement dans la conviction de ses propres pouvoirs... conviction qui se trouve ébranlée dès l'instant où il est « possédé » par la femme et devient, du même coup, un homme parmi les hommes : il acquiert une sorte de conscience qui mortifie ses propres pouvoirs.

Après* Balsamus, *vous avez réalisé* Thomas — Gli Indemoniati, *un film dont on ne sait quasiment rien.

C'est un film maudit. Nous l'avons fait après *Balsamus* avec un budget de cent quinze millions de lires et Mariangela Melato (*Flash Gordon*) y effectuait pour ainsi dire ses débuts au cinéma. L'interpréte principal est l'acteur anglais Edmund Purdom. Le sujet tournait autour d'une séance de spiritisme organisée par un groupe d'acteurs à la veille d'une « première » et durant laquelle un enfant se matérialisait, devenait un peu le fils de chacun et parvenait à débloquer, puis à mettre à jour, les problèmes intérieurs des participants. La structure en était très théâtrale, un peu trop compliquée, trop écrite... et je n'aime pas beaucoup ce film. Aujourd'hui, je ne le ferais probablement pas.

***Comment avez-vous pu abandonner brusquement ce type d'ambiance naturelle à l'occasion d'un film comme* La Casa Dalle Finestre Che Ridono *ou pour le scénario de* Macabro *de* Lamberto Bava ?**

Parce que, dans ces cas-là, et avec l'humilité de quiconque effectue ce type de travail, je me suis efforcé de respecter les règles traditionnelles de ces genres cinématographiques qui exigent des situations de totale identification du spectateur au héros de l'histoire. Celui-ci doit être un homme banal. Lino Capolicchio, dans *La Casa Dalle Finestre Che Ridono*, Gabriele Lavia dans *Zeder*, sont des jeunes gens normaux entraînés dans une mécanique infernale. Plus la situation est incroyable, plus le pari à toutes les chances d'être gagné. C'est-à-dire que je cherche à effrayer au travers d'évènements qui doivent être tout-à-fait improbables. Le danger ne provient pas d'assassins normaux mais d'hypothèses indubitablement absurdes. Ce qui me plait par dessus tout, c'est de parvenir à faire peur, à terroriser le spectateur grâce à des évènements et des situations totalement invraisemblables.

Venons-en à* La Casa Dalle Finestre Che Ridono. *D'où vient ce choix pour un climat « naïf » et surréel, très proche de Bunnel, alors même que certains procédés narratifs évoquent quelque peu la manière de Dario Argento ?

J'ai bâti ce film pour son final. L'inspiration m'est venue d'une histoire que l'on m'a contée dans mon enfance. Durant la Deuxième Guerre Mondiale, un bombardement avait ouvert toutes les tombes du cimetière de mon village et l'on avait ainsi découvert que le curé, qui était mort peu de temps auparavant, était en réalité une femme. Cela m'avait beaucoup impressionné. C'est à partir de ce fait que j'ai construit le scenario. Je suis d'accord sur le terme « naïf » comme vous dites, parce que cette histoire est celle d'un peintre, naïf justement, chargé de restaurer une ancienne fresque dont l'auteur, maudit et mort par suicide, devient peu à peu le catalyseur de l'atmosphère étrange. On ne le voit presque jamais, hormis deux flashback, mais il est évidemment présent à l'intérieur du contexte narratif. Pour ce qui concerne Dario Argento, c'est probable sur certains points, quelques effets de violence, coups de couteau ou grincements, un peu excessifs peut-être car nous payons le tribut de la mode actuelle. Mais le reste, absolument pas.

Combien de temps à duré le tournage de ce film ?

Une semaine.

... et combien a-t-il coûté ?

Pas beaucoup, sinon très peu. Cent cinquante deux millions de lires (1). Je m'en souviens pour la simple raison que je l'ai produit moi-même avec la *AMA* Film, ma propre maison de production.

***Vous avez ensuite réalisé un film fantastique intitulé* Tutti Defunti Tranne I Morti...**

Un film qui s'en écartait néanmoins parce que je m'efforce toujours de fuir la définition de genre. J'avais peur d'entrer dans le modèle « horreur » d'une façon trop... attachante. Je me suis donc beaucoup amusé à faire un film qui le raillait au contraire et s'en moquait... En clair, les occasions de peur devenaient paradoxalement des occasions de rire.

Ce désir d'incruster une parodie dans la trame d'un thriller provient-il d'éléments extérieurs ou dérive-t-il, dans une certaine mesure, de votre œuvre précédente ?

Elle découle fondamentalement d'éléments extérieurs qui se sont manifestés à plusieurs reprises alors même que nous tournions les scènes les plus terrifiantes de *La Casa Dalle Finestre Che Ridono*. L'envie me prenait de transformer celles-ci en effets comiques. C'est probablement pour cette raison que j'ai réalisé dans la foulé *Tutti Defunti Tranne I Morti* qui le tournait en ridicule. Il y a probablement un lien de parenté entre les deux films, très voisins jusque dans la technique de prises de vues, l'un ayant été tourné en été et l'autre l'hiver qui a suivi.

Avant de devenir réalisateur, vous avez joué durant de nombreuses années dans un orchestre de jazz. Est-ce que les improvisations, dans vos films, sont le fruit de votre passion pour le jazz ?

Certes. En fait, ce qui me plait le plus dans le jazz, c'est la possibilité d'improviser avec d'autres, à l'intérieur d'un ensemble harmonique, naturellement. Dans le jazz traditionnel, on altère, on improvise, mais à l'intérieur d'une harmonie, d'une construction harmonique, d'une succession d'accords qui sont les mêmes pour tous les musiciens qui exécutent le morceau. C'est la même chose en quelque sorte pour mes films. L'improvisation y est possible et permise à condition qu'elle entre dans le contexte du récit parce que, s'embarquer sur des tangeantes, c'est sans doute agréable et amusant, et je l'ai d'ailleurs un peu pratiqué dans mes premiers films, mais c'est également très dangereux. Le spectateur perd très vite le contact avec l'histoire et son intérêt faiblit. Le film le plus improvisé de ma carrière, c'est *Le Strelle Nel Fosso*. Il n'y avait rien d'écrit.

Si nous parlions de ce film justement. Quel est le rôle que vous accordez à l'élément féminin ?

L'élément féminin est si total, si absolu... Par exemple, cette mort qui survient, et également la mère, la femme, l'amante, l'amie, et, malheureusement aussi, la civilisation qui parvient à contaminer cette terre enchantée où vivent les quatre frères et leur père. Il faut savoir que ce film est le seul de tous ceux que j'ai réalisés jusqu'à présent, qui me tient pour ainsi dire à l'écart, en ce sens qu'à l'occasion des différents débats auxquels j'ai participé à son propos, j'ai découvert qu'il existait des manières de lire le film plus enrichissantes encore, plus complexes que ce que j'avais souhaité faire. Cela me fait particulièrement plaisir parce que c'est un film que j'ai construit à partir d'un sujet rédigé sur deux petites pages. Il y était question d'une femme, Olimpia, qui arrivait dans une maison de campagne occupée par un homme et ses quatre fils et s'en allait, le repas nuptial achevé, après les avoir épousés et en les laissant morts. C'est un film qui a été entièrement improvisé. Nous l'avons tourné en quatre semaines, dans une ambiance formidable. Je n'avais que très peu conscience de ce que je faisais. Vraiment très peu.

Et, en fait,* Le Strelle Nel Fosso *est une œuvre dans laquelle le fantastique et le surréalisme ont atteint une poésie inégalable ...

Je crois que *Le Strelle Nel Fosso* est la meilleure de mes œuvres. C'est sûrement la plus inspirée, la plus sincère et la moins rationnelle.

(1) Pour une recette de 308 millions de lires durant la première année d'exploitation (NdT).



Eugène Walter et Pina Borione dans « La maison aux fenêtres qui rient », Grand Prix de la Critique au Festival de Paris du Film Fantastique 1979.

2) ZEDER

PAR LORENZO CODELLI

Le sujet de Zeder est-il original et comment ce film est-il né ?

Il s'inspire d'un personnage sur lequel j'avais fait antérieurement des recherches plus sérieuses que ce qu'il ressort de ce film : Fulcanelli, l'auteur des « Demeures Philosophales » et du « Mystère des Cathédrales ». C'était un Français apatride qui a vécu au début du siècle. On ignore du reste si Fulcanelli était son vrai nom... Fulcanelli avait relu pratiquement tout le gothique, toutes les cathédrales gothiques, comme s'il s'était agi de textes alchimiques. Et il était dépositaire — dit-on — de ce « secret » alchimique ; au point qu'il semble que les Services Secrets américains, à peine entrés dans Paris à la Libération, aient cherché en premier Fulcanelli. Sans y parvenir. Il avait disparu. On ne sait pas s'il est vivant ou mort. Lorsque j'ai décidé de faire un nouveau film du genre fantastique, il m'a servi de personnage-prétexte. Ensuite, pour pouvoir être plus libre, j'ai changé le nom en Zeder et je lui ai fait entreprendre des recherches à partir d'hypothèses sur l'au-delà et le monde des morts, sur les terres « K », les oracles des morts et les sanctuaires... Des recherches qui ressemblaient à celles qui s'effectuaient au début du siècle et qui refleurissent de nos jours en Italie à la suite des travaux de Peter Kolosimo et de quelques autres spécialistes des sciences parallèles et des littératures fantastico-archéologiques. Le problème consistait à transposer ce type de recherches dans un contexte qui m'est propre, l'Emilie en l'occurence. Et cela s'est fait par pur hasard. La machine à écrire que vous avez vue dans le film (je vous la montrerai chez moi tout à l'heure !) n'est pas autre chose que celle que j'utilise pour écrire mes scénarios et que j'ai achetée d'occasion à un musicien de mes amis. Un soir, en l'essayant, je me suis dit : voyons ce qu'a écrit Amadeo (c'est l'ancien propriétaire). Et je me suis mis à lire ce qu'il y avait sur le ruban. Il s'agissait de phrases parfaitement banales mais j'ai aussitôt pensé : et si, au contraire, quelqu'un faisait l'acquisition d'une machine à écrire sans connaître le précédent propriétaire, d'une façon plus anonyme en somme, et qu'il soit animé d'une curiosité particulière pour les objets usagés ? Lorsque mon père achetait des tableaux, il se souciait toujours de découvrir quel itinéraire ces œuvres avaient suivi. A partir de là s'inscrit donc une enquête conçue pour entraîner le spectateur dans une série d'évènements hautement improbables et uniquement destinés à l'effrayer... C'est comme un escalier en colimaçon qui s'enfoncerait dans un territoire inconnu... en l'occurence, une colonie abandonnée.

Vous avez dû vivre, durant votre jeunesse, dans une colonie de vacances ? On devine quelques souvenirs personnels dans cette histoire.

Non, je n'ai jamais fréquenté de colonies de vacances. Mais j'ai passé tous mes étés sur l'Adriatique et les grands im-

meubles fascistes dans lesquels pénétraient des bandes de gosses évoquaient pour moi une fourmilière et me terrorisaient. La colonie de vacances m'a toujours fait très peur sans que je sache pourquoi. Nous avons eu beaucoup de mal à en dénicher une et, finalement, celle que nous avons découverte en bord de mer et à l'abandon était assez belle et assez ressemblante à la description que j'en avais faite...

En quoi consistait votre projet plus « sérieux » sur Fulcanelli ?

C'était une histoire très ambitieuse sur les origines du gothique et des Templiers ainsi que sur les recherches qui ceux-ci ont effectuées sous les ruines du Temple de Salomon durant les huit années où ils demeurèrent à Jérusalem. On dit qu'à leur retour, ils transportaient avec eux l'Arche d'Alliance. Mais Spielberg a réalisé depuis *Les aventuriers de l'arche perdue* dont l'idée était très voisine. Techniquement, c'est un film extraordinaire, mais il est plutôt naïf sur le plan historique. Il a néanmoins condamné le travail que j'avais effectué. Mon film aurait été certainement plus profond parce qu'il existe des hypothèses, particulièrement riches de possibilités d'adaptations, sur les origines des Chevaliers du Temple. Et comme le mystère est très grand, il pourrait en découler un très grand film.

Ces textes alchimiques, les possédez-vous en propre ?

J'ai beaucoup d'amis qui ont effectué ce genre de recherches. En particulier Stefano Andreani qui est sans doute l'Italien le plus érudit sur cette question. Cela fait des années que nous en parlons. Tôt ou tard, nous finirons bien par entreprendre un film là dessus. Mais il y a eu Spielberg, hélas ! Cela dit, son film m'a beaucoup plu.

Dans Zeder, on retrouve quelques uns de vos thèmes de prédilection (et pas uniquement ceux qui apparaissent dans vos films de genre), en particulier le rapport entre le surnaturel et la réalité quotidienne. Mais il y a aussi cette quête d'un personnage qui, un peu comme dans Shining, semble se diriger vers un destin surnaturel alors qu'il n'effectue, en substance, qu'une démarche introspective.

C'est exact ! Lorsque Capolicchio, dans *La Casa Dalle Finestre Che Ridono,* découvre la fresque murale, il comprend que celle-ci figure sa propre mort. De même, dans *Zeder,* le héros devine en commençant son enquête, qu'il entreprend un voyage qui ne se terminera pas. C'est un parcours accompli de l'intérieur vers quelque chose d'inéluctable et qui fait abstraction du mécanisme de type purement policier de l'histoire. L'homme sait pertinemment qu'il devrait abandonner ce ruban de machine à écrire et, pourtant, il le déroule, comme un lâche d'ailleurs plutôt que comme un héros, c'est-à-dire lentement, peureusement, avec mille précautions afin de ne pas le détériorer...

Il y a un détail dans Zeder que nous n'avons pas du tout compris, peut-être parce que vous l'avez laissé volontairement obscur : à quoi rime ce complot ourdi par un « bon » savant, un « bon » médecin et tous les autres responsables ?



Lino Capolicchio, dans une étrange histoire de fous... (« La maison aux fenêtres qui rient »).

Il s'explique de deux façons : d'abord, c'était commode pour les scénaristes ; ensuite, l'ironie-même du film réside justement là. Lorsque nous rédigions l'histoire, à un certain moment, nous nous sommes posés cette question : mais qui est le « méchant » ? Et j'ai dit : Mais, ils le sont tous ! A l'exception de la jeune fille, le héros ne rencontre pratiquement que des personnes négatives, ce qui lui enlève en définitive toute possibilité d'échapper à la machination. Tout est tellement négatif que cela en devient paradoxal, presque ironique ! La finalité du complot semble être de vérifier par le jeu des épreuves si l'hypothèse de Zeder peut être envisagée... Un journaliste a cru voir dans ce film une transposition des manœuvres politico-maçonniques de la loge P2 de Licio Gelli, ce qui va bien au-delà de tout ce que j'ai voulu imaginer !

Dans ce film, comme dans toutes vos autres œuvres fantastiques, vous allez à contre-courant de la tendance actuellement dominante du « gore » qui consiste à expliciter l'horreur plutôt que de la suggérer ainsi que vous le faites ?

On recherche effectivement à tout montrer. Dans *Zeder* au contraire la situation dramatique évolue avec presque rien, parce que le film est très chaste, à l'exclusion d'un ou deux coups de couteau ...

Dans votre film, la technologie est exploitée pour tenter de franchir les frontières de la mort.

Je crois que l'idée d'installer une télécaméra dans un cercueil représente une forme de violence extrême. C'est là qu'est le « péché » de la secte. Rien n'est plus indécent que le fait d'épier ce qu'il advient après la sépulture, durant la mort. C'est la chose la plus vulgaire qui soit, la plus infâme.

Comment a évolué votre conception du fantastique à travers vos nombreux acquis culturels en la matière et quels sont vos projets dans ce domaine ?

Comme cela arrive inéluctablement lorsque l'on a fréquenté un genre, ce qui me plait le plus aussitôt après c'est de le fuir, avec la sensation d'avoir accompli un méfait... J'espère pouvoir réaliser d'autres films fantastiques, mais avec des matériaux très divers pour que je puisse encore m'enthousiasmer. C'est un type de cinéma qui risque d'être terriblement répétitif. Je ne voudrais surtout pas être catalogué comme « réalisateur de thriller ou d'horreur ». Ce serait atroce d'avoir à proposer toujours la même situation. C'est pour cette raison que je n'ai aucun programme de la sorte, même si je m'intéresse à la façon dont je pourrais mettre en scène un grand nombre de lectures qui on meublé sept ou huit années de ma vie. Voilà une quinzaine d'années, j'avais proposé à la TV une sorte d'anthologie qui puisait dans la littérature fantastique de tous les pays et présentait chacune d'elles par un récit exemplaire. Actuellement, c'est un projet qui serait parfaitement réalisable.

Que préférez-vous dans le cinéma fantastique actuel et qu'est-ce que vous n'aimez pas ?

Tout ce qui touche à la science-fiction m'intéresse assez peu, sinon sous l'angle technique. *Blade Runner* par exemple me touche très peu quant au scénario et à l'aventure mais j'ai été particulièrement impressionné du point de vue technique. L'exemple, le plus éclatant peut-être, de cinéma fantastique, c'est le film de Coppola, *One From The Heart* ! C'est le plus beau film que j'aie vu cette année, et c'est peut-être le plus beau film que j'aie jamais vu sur le cinéma, sur le mensonge du cinéma. Voilà du cinéma fantastique comme je l'aime, dans lequel le mensonge est aussi évident et les règles du spectacle aussi totalement respectées. Malheureusement, il apparaît que ce film n'a pas eu beaucoup de succès. Il me semble aussi qu'il n'existe plus vraiment de cinéma fantastique en Italie. Autrefois, il y avait un peu de place pour ce genre, quand Bava était encore en vie et que Freda travaillait. A présent, il ne subsiste que l'exemple de Fellini. C'est un cinéma qui se réfère à la seule réalité qu'il raille, parodie et ridiculise. Beaucoup de jeunes proposent des projets à ma maison de production, mais pas un seul qui soit de type fantastique !

Entretiens traduits par Jean-Pierre Fontana

FICHES Techniques

BALSAMUS L'UOMO DI SANTA (BALSAMUS L'HOMME DE SATAN) (1968)
Prod. : Magic Film - Marino Carpano - **Sujet :** Pupi Avati - **Scén. :** Enzo Leonardo, Giorgio Celli, Pupi Avati - **Photo :** Franco Delli Colli **Dir. art. :** Silvana Bigi, Lamberto Bigi - **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Cost. :** Silvana Bigi et Lamberto Bigi- **Mont. :** Enzo Micarelli - **Int. :** Bob Tonelli (Balsamus), Greta Vaillant (Lorenza), Giulio Pizzirani (Ottavio), Gianni Cavina (Marchese Alliata), Pina Borione (Pasqua), Antonio Avati (Dorillo), Lola Bonora (la somnambule) 99 minutes. Technicolor, Techniscope.

THOMAS... GLI INDEMONIATI (1969)
Prod. : Cidierre Cinematografica - **Scén. :** Antonio Avati, Giorgio Celli, Pupi Avati **Phot. :** Toni Secchi - **Dir. art. :** Guidobaldo Grossi - **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Int. :** Anita Sanders (Georgia), Edmund Purdom (Marcus), Gianni Cavina, Bob Tonelli, Giulio Pizzirani, Mariangela Melato. 98 minutes. Technospes.

LA MASURKA DEL BARONE DELLA SANTA E DEL FICO FIORONE (1974)
Prod. : Euro International Films - Giovanni Bertolucci - **Sujet :** Antonio Avati, Pupi Avati **Scén. :** Antonio Avati, Gianni Cavina, Pupi Avati - **Photo :** Luigi Kuveiller - **Dir. art. :** Fiorenzo Senese - **Mus. :** Amedeo Tommasi **Mont. :** Ruggero Mastroianni - **Int. :** Ugo Tognazzi (Baron Pellicani), Paolo Villagio (Checco), Delia Boccardo (la Sainte), Gianni Cavina (serviteur), Giulio Pizzirani (le prêtre), Lucio Dalla (un paysan), Patrizia De Clara (la Cousine de Pellicani), Gianfranco Barra, Pina Barione, Ines Ciaschetti, Andrea Matteuzzi, Lucienne Camille. 110 minutes. Technicolor.

BORDELLA (1975) - Prod. : Euro International Films - Gianni Minervini et Antonio Avati - **Sujet :** Antonio Avati, Gianni Cavina, Pupi Avati - **Scén. :** Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo, Pupi Avati - **Photo :** Erico Menczer - **Dir. art.** Guido Josa **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Mont. :** Amedo Salfa - **Int. :** Al Lettieri (Eddie Mordace), Luigi Proietti (Ivanhoe), Vincent Gardenia (Mr. Chips), Taryn Power (Olimpia), Christian De Sica (Ugolino), Wladek Sheybal (Francesco), Gianni Cavina (Adone), Luigi Montefiori (Simbad). 100 minutes. Technospes, Cinémascope.

LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO (LA MAISON AUX FENETRES QUI RIENT)
1976 - Prod. : AMA Film - Gianni Minervini et Antonio Avati - **Sujet :** Pupi Avati, Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo **Photo :** Pasquale Rachini - **Dir. art. :** Lucianna Morosetti - **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Mont. :** Guiseppe Baghdichian - **Int. :** Lino Capolicchio (Stefano), Francesca Marciano (Francesca), Gianni Cavina (Coppola), Giulio Pizzirani (Antonio), Bob Tonelli (Solmi), Vanna Busoni (la rossa), Pietro Brambilla, Ferdinando Orlandi, Ines Ciaschetti. 100 minutes. Technospres.

TUTTI DEFUNTI TRANNE I MORTI (1977)
Prod. : AMA Film - Gianni Minervini et Antonio Avati - **Scén. :** Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo, Pupi Avati **Photo :** Pasquale Rachini - **Dir. art. :** Lucianna Morosetti - **Mus. :** Amedeo Tommasi **Mont. :** Maurizio Tedesco - **Int. :** Carlo Delle Piane (Dante), Francesca Marciano (Ilaria), Gianni Cavina (Martini), Greta Vaillant (Hilde), Michele Mirabella (Buster), Giulio Pizzirani, Bob Tonelli, Flavia Giorgi, Andrea Matteuzzi. 100 minutes.

JAZZ BAND - Co-prod. : AMA Film — RAI Gianni Minervini et Antonio Avati - **Scén. :** Antonio Avati, Maurizio Costanzo, Gianni Cavina, Pupi Avati - **Photo :** Pasquale Rachini **Dir. art. :** Luciana Morosetti - **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Mont. :** Maurizio Tedesco - **Int. :** Lino Capolicchio (Giuseppe), Gianni Cavina (Guiliano), Carlo Dell Piane (Carlo), Maurizio Avogadro (Vittorio), Guido De Carli (Giancarlo), Pietro Brambilla, Carlo Simonetti, Adriana Innocenti, Giulio Pizzirani, Adolfo Belleti, Palma D'Ascanio. 218 minutes. Film réalisé pour la T.V. en 16 mm.

LE STRELLE NEL FOSSO (L'ETRANGE VISITE) - Prod. : AMA Film. Gianni Minervini et Antonio Avati - **Sujet :** Antonio Avati, Maurizio Costanzo, Pupi Avati - **Scén. :** Cesare Bornazzini, Pupi Avati - **Photo :** Franco Delli Colli - **Dir. art. :** Luciana Morosetti - **Cost. :** Luciana Morosetti - **Mus. :** Amedeo Tommasi - **Mont. :** Maurizio Tedesco - **Int. :** Lino Capolicchio (Simone), Gianni Cavina (Marione), Carlo Delle Piane (Bracco), Giulio Pizzirani (Marzio), Adolfo Belleti (Giove), Roberta Paladini (Olimpia), Ferdinando Orlandi (le narrateur). 100 minutes. Télécolor.

CINEMA !!! (1979) - Co-prod. : AMA Film - RAI - Gianni Minervini et Antonio Avati - **Scén. :** Antonio Avati, Maurizio Costanzo, Pupi Avati - **Photo :** Franco Delli Colli - **Dir. art. :** Luciana Morosetti - **Int. :** Lino Capolicchio (Guiseppe), Gianni Cavina (Giuliano), Carlo Delle Piana (Carlo), Roberta Paladini (Dandra), Adriana Innocenti, Adolfo Belletti, Pietro Brambilla, Giulio Pizzirani, Vincenzo Crocitti, Daniele Formica, Bob Tonelli. 250 minutes. Film réalisé pour la T.V. en 16 mn. Télécolor.

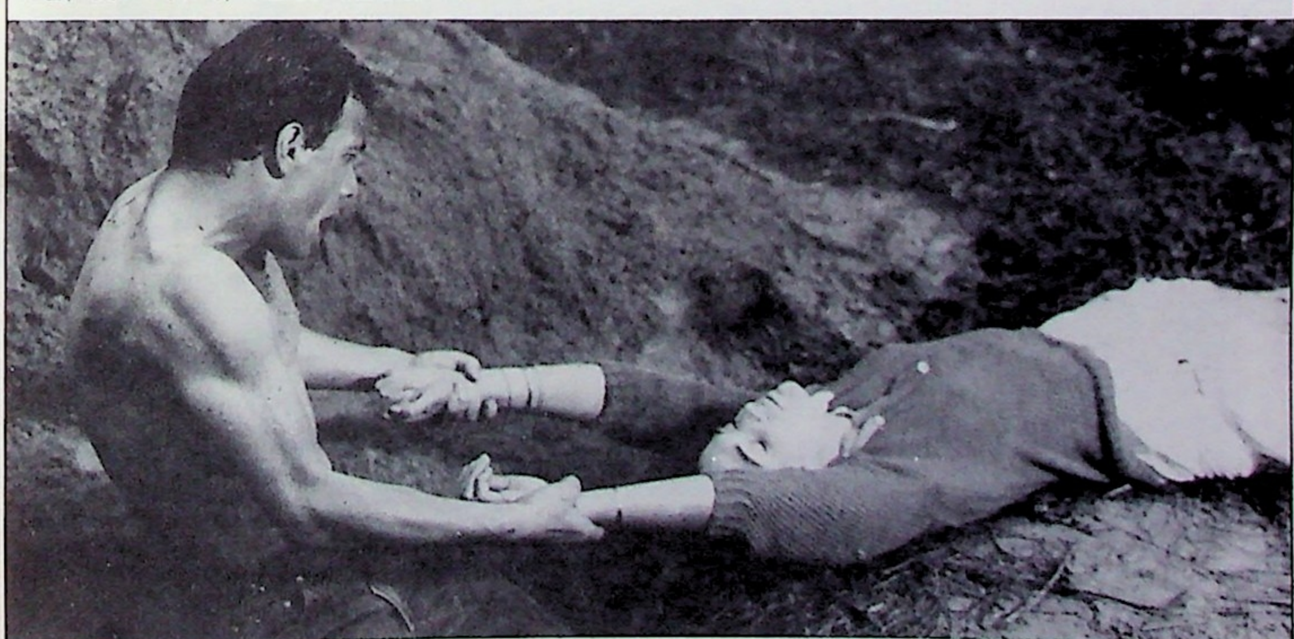
AIUTAMI A SOGNARE (1981) - Prod. : RAI - AMA Film. Gianni Minervini et Antonio Avati **Scén. :** Pupi Avati - **Photo :** Franco Delli Colli **Dir. art. :** Guido Josa - **Cost. :** Guido Josa **Chorégraphie :** Hermes Pan - **Mus. :** Riz Ortolani - **Mont. :** Amedeo Salfa - **Int. :** Mariangela Melato (Francesca), Anthony Franciosa (Ray), Orazio Orlando (Guido), Alessandra Stewart (Magda), Jean-Pierre Léaud (Mario), Paola Pitagora (Giovanna), Franca Tamantini (Tonina), Paola Antolini, Alessandra Antolini, Maria Cristina Le Rose, Bob Tonelli, Ferdinando Orlandi, Roberto Bruni, Monica Giordano, Svetlana Vranant. 118 minutes. Télécolor.

DANCING PARADISE (1982) - Co-prod. : AMA Film - RAI - Gianni Minervini et Antonio Avati - **Sujet :** Antonio Avati, Pupi Avati **Scén. :** Pupi Avati - **Photo :** Pasquale Rachini **Dir. art. :** Basili & Scarpa - **Cost. :** Steno Tonelli - **Mus. :** Pupi Avati, Pier Giorgio Farinelli, Henghel Gualdi - **Int. :** Gianni Cavina (William), Carlo Delle Piane (la sociologue), Caterina Sylos Labini (Alida), Enzo Robutti, Giulio Pizzirani, Anna Zoli, Bob Tonelli, Henghel Gualdi, The Doctor Dixie Jazz Band, Pier Giorgio Farinelli. 180 minutes. Film réalisé pour la T.V. en 16 mn. Télécolor.

ZEDER (1983) - Prod. : AMA Film, avec la collaboration de la RAI - **Sujet :** Pupi Avati **Photo :** Franco Delli Colli - **Mus :** Riz Ortolini **Mont. :** Amedeo Salfa - **Int. :** Gabriele Lavia (Stefano), Anne Canovas (Alessandra), Bob Tonelli, Paola Tanziani, Cesare Barbetti, Aldo Sassi, Veronica Moriconi, Alessandro Partexano, Carlo Schincaglia. 100 minutes. Telecolor.

Pupi Avati a par ailleurs réalisé plusieurs courts-métrages pour la télévision et écrit le scénario du *Macabro* de Lamberto Bava (1980).

Giuseppe Salza



Gabriele Lavia et Anne Canovas dans « Zeder ».

Le dernier Combat (Eric Serra, Coll. Cine-Music, RCA PL 37760)

Sur la voie d'une écriture musicale moderne et s'appuyant sur un orchestre restreint (basse, guitares, claviers, percussions, saxo, trompette) Eric Serra semble avoir efficacement ciblé sa démarche musico-cinématographique, en vue de concilier son esthétique personnelle et les exigences de la dramaturgie. Grâce à une écriture musicale minutieusement étudiée tant dans son crescendo rythmique que dans le gonflement progressif de la mélodie et des sonorités, on admet beaucoup mieux l'apparente transparence (sans nuance péjorative) d'« Envol », surtout en regard du thème principal dont une écoute attentive démontre la tentative pour réellement systhétiser le caractère profond du film. On en dira tout autant de « Ruines » (part I) qui apporte une nouvelle preuve du souci qu'a eu Eric Serra de varier ses thèmes et de leur donner une connotation de ton devant laquelle l'esprit de l'auditeur ressent, même confusément un sentiment le mettant en communication avec les personnages et l'atmosphère du film. La seconde face du disque, en maintenant une belle unité de ton, ne dément jamais la première. Faite, semble-t-il, avec peu de moyen la musique composée par Eric Serra pour *Le dernier combat* se caractérise par un réel impact, et apparaît comme une étincelle dans une production nationale généralement pauvre et stéréotypée. Raison de plus pour rendre aussi hommage à Luc Besson qui, non content de révéler dès son premier film une grande efficacité de réalisation, se montre sous le jour d'un auteur complet maître de toutes les composantes de son œuvre et capable de choisir celles-ci, ou du moins ceux qui en sont responsables, et de les suivre avec soin.

Enigma (musique de Mark Wilkinson TER 1027)

Pour le très bon film de Jeannot Szwarc *Enigma*, une forte intéressante musique dûe à Mark Wilkinson qui, pour accompagner cette complexe intrigue d'amour et d'espionnage, a choisi de jouer sur le vaste registre musical que lui offrent tout en même temps la musique symphonique, quelques effets électroniques et la voix humaine.
Dès le « Main Title », dans lequel les deux premiers sont dosés avec justesse, s'installe un climat de tension efficace que complètent les accents plus violents, quoique mesurés, de la séquence du retour d'Alex (« Martin Sheen ») chez lui (« Alex Goes Home »). Le « Love Theme », donné par une voix féminine et soutenu par un rythme discret, s'avère une bonne surprise, offrant une mélodie de qualité, empreinte d'émotion et d'une sourde angoisse quelque peu nostalgique, en accord parfait avec le drame que vivent les divers protagonistes, Alex, Karen (Brigitte Fossey) et Dimitri (Sam Neil).
La suite présente quelques bonnes musiques de suspense (« Crossing the Frontier ») et d'action (« Escape from Schiller's Restaurant ») avant de revenir sur une très lyrique version du « Love Theme » — cette fois orchestrale (« The Gasthaus Scene »). La fin de l'enregistrement, à travers, successivement, « The Centra Building Fire », « Karen's Arrest », « Dimitri's Discovery and Farewell », nous permet de suivre pas à pas le dénouement, à certains égards tragique, du film, en combinant habilement les leit-motive au rythme où s'entremêlent et se délient des destinées des personnages, avant que le « End Title » s'enchaîne sur une version chantée du « Love Theme ». Celle-ci, bien qu'elle ne constitue pas le meilleur de l'enregistrement, s'avère néanmoins d'une tenue convenable. Un disque qui se doit de figurer dans toute bonne collection.
Signalons également, toujours chez That's Entertainment, les très bon disque de jazz signé Elmer Bernstein qui regroupe les thèmes de la série TV *Staccato* (TER 1021). Nous aurons par ailleurs à revenir dans nos prochaines rubriques sur d'autres disques intéressants parus sous le même label : *Return of the Soldier*, une très belle partition du trop rare Richard Rodney Bennett, et *Heat and Dust*.

Media 7 / That's Entertainment : la ronde continue...

« Media 7 », qui importe en France plusieurs marques de disques étrangères et, sur qui nous avons déjà eu l'occasion d'attirer l'attention, poursuit dans cette voie avec des titres appartenant à des genres très divers. Et notamment le fantastique...

XTRO (musique de Harry Bromley Davenport, TER 1052)

Sur le modèle de John Carpenter, le réalisateur Harry Bromley Davenport a donc composé et interprété lui-même au synthétiseur, la musique de son film *XTRO*, récit de science-fiction et d'épouvante. Dès les premières notes transparaît une nette influence de Herrmann *(The Day Earth Stood Still)*. Là s'arrêtera d'ailleurs la comparaison ! Cela ne signifie pas pour autant que le résultat manque d'intérêt. Le thème principal, énoncé par le « Main Title » (et qu'on retrouve dans des extraits comme « Humanoide ») et certaines atmosphères sont assez bien rendues. A la longue toutefois, comme trop souvent dans ce genre de musique, s'introduit une sorte de lassitude, mais quelques effets, comme dans « Out of the Swamp » surprennent par leur relative ampleur ou, à l'inverse par leur douceur (« The Irreversible Bond »). Davenport parvient même à suggérer parfois une certaine angoisse, ou à conférer à la musique un aspect évocateur des espaces intersidéraux, ménageant ailleurs encore quelques belles progressions (« Spontaneous Creation »). On note aussi par moments quelques bonnes utilisations de l'espace sonore stéréophonique. En revanche, certaines orchestrations paraissent bien aléatoires (la fin), tandis que d'autres semblent plutôt avoir pour effet de briser la tension dramatique (« Cosmic abduction »), pourtant parfois convenablement mise en valeur (« Return to Nowhere »). Composition inégale, dont on attend les images pour mieux juger de son impact...

L'africain (Georges Delerue, WEA, WE 240126-1)

Les films d'aventure sont chose suffisamment rarissimes dans le cinéma français pour qu'on leur accorde une place de choix, surtout lorsqu'ils peuvent s'honorer d'une musique qui possède ce « parfum » de grands espaces si cher à beaucoup de cinéphiles. Georges Delerue a signé pour *L'Africain* de Philippe de Broca une partition dont bien des accents eussent sans mal trouvé leur place dans les meilleurs films d'aventures « made in USA ». Le thème principal, par son rythme et son ampleur, contient ce potentiel d'évasion qui caractérise tant de mélodies signées Steiner ou Tiomkin (on pense aussi un peu à *Death on the Nile*, du tant regretté Nino Rota), et son orchestration est presque une révélation par rapport à bien des compositions antérieures de Delerue. Il jalonne l'œuvre, à côté de passages d'une dramatisation souvent des plus efficaces (« Victor sauve les éléphants ») et surtout d'un « love theme » dont le lyrisme et les inflections sont assez typiques du compositeur, qu'il soit confié à l'orchestre (« A bientôt Charlotte ») ou au romantisme plus intime d'un piano (« Le bar de l'hôtel »). Cette même mélodie, par ailleurs, grâce à la voix chaleureuse et tendre de Vivian Reed, est l'occasion d'une version chantée (« Face to face ») fort réussie dans son genre et qui s'inscrit avec naturel dans l'ensemble de l'enregistrement..
Pour terminer, trois parutions américaines : *Return of the Jedi*, de John Williams (un seul disque, avec photos) et, chez Varèse Sarabande, *The Beastmaster (Dar l'invincible)* et *Twighlight Zone*, avec des musiques, en particulier, de Bernard Herrmann et Jerry Goldsmith...

Bertrand Borie

LA GAZETTE DU FANTASTIQUE

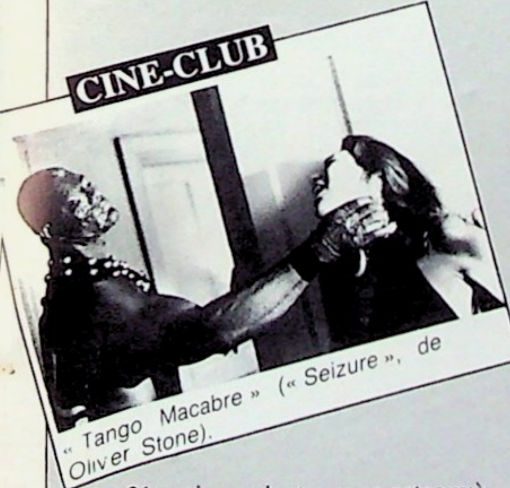
LA PHOTO-MYSTERE : De quel film (récent) s'agit-il ? Envoyez rapidement votre réponse à « L'Ecran Fantastique », « La photo-mystère », 9, rue du Midi, 92200 Neuilly. (Solution dans notre prochain numéro).



Solution de la « Photo-Mystère » précédente :

Il s'agissait des infernales créatures de « Dracula vit toujours à Londres » (« The Satanic Rites of Dracula »), réalisé en 1973 par Alan Gibson. Nous ont envoyé les premiers une réponse exacte : Michel Rossillon, Francis Adove, Eric Chiousse, Frédéric Babouin, Christian Lacugne et Pierre Cacirès.

CINE-CLUB



« Tango Macabre » (« Seizure », de Oliver Stone).

Le 31 mai, nos lecteurs se retrouvèrent une nouvelle fois dans le cadre du Rivoli-Beaubourg sur l'écran duquel apparut le fascinant visage de Martine Beswick, diabolique meneuse du ballet de l'étrange, *Tango Macabre*. Rêve et réalité, présent et passé se conjuguèrent dans le climat onirique qui présidait à cette réalisation d'Oliver Stone. Vint ensuite, l'une des œuvres les plus remarquables du transalpin Mario Bava, dont le nom fut salué par de multiples applaudissements. Film précurseur d'un genre (le giallo) auquel Dario Argento allait conférer ses lettres de noblesses, *Six femmes pour l'assassin* révèle tout le talent artistique et créatif d'un Bava au sommet de ses possibilités. Dans une atmosphère de terreur lentement distillée, un ingénieux scénario tisse la toile invisible dans laquelle, les victimes, une à une vont se laisser prendre. Décors baroques et somptueux, lumières pourpres et profondes, recelant la magie d'une fantastique dimension, mystérieuses ombres violines suggérant le drame qui va se jouer, sont autant d'admirables tableaux qui confèrent une envoutante beauté à la mort. Un film fascinant qui fit les délices des inconditionnels de Bava et se révéla une surprenante découverte pour les fans de Dario Argento qui purent ainsi juger de l'immense influence d'un maître sur son élève.

ARTHENN 2

Durant les deux mois d'été, la ville d'Hennebont (Morbihan) sera un centre d'intérêt intense. En effet, pour la seconde fois aura lieu, du 2 juillet au 31 août, le *Festival National d'Art Fantastique*, où se développeront une multitude d'activités en rapport avec le fantastique, la parapsychologie et l'étrange. Outre une exposition permanente de peintures, dessins, sculptures, il y aura de nombreuses conférences, présentations de films ou diaporamas, concours photo, de maquillage, embrasement des tours et remparts avec feu d'artifice, animations musicales et théâtrales. Tous renseignements : John Darry, Radio Bleu Marine, BP 144, 56101 Lorient Cedex. Tél. : (97) 21.47.52.

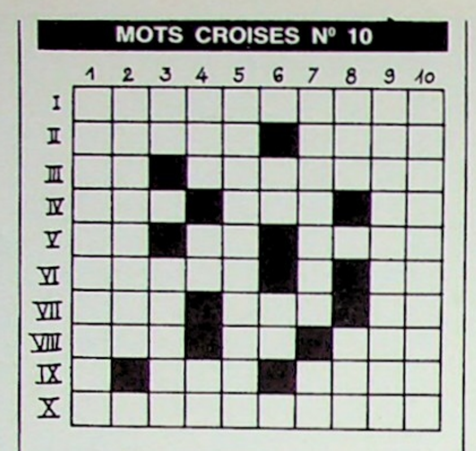
REST IN PEACE

Décédé le 22 mai dernier à Los Angeles, à l'âge de 64 ans, Art Cruickshank fut l'un des maîtres ès-effets spéciaux, lauréat de nombreuses récompenses. Il obtint notamment un Oscar pour le *Voyage fantastique*, en 1967. Originaire du Nebraska, Art Cruickshank rejoignit très rapidement la compagnie Walt Disney, en 1939, y occupant la fonction de caméraman de dessins animés. Il participa ainsi à *Pinocchio, Bambi, Fantasia* (utilisant une caméra multiplane). En 1953, il assista Ub Iwerks pour les effets optiques de *20 000 lieues sous les mers*, et travailla conjointement avec lui sur tous les effets photographiques spéciaux des productions Disney. Après une collaboration avec la Fox, il retourna chez Disney, et supervisa dès lors les trucages optiques de *L'île sur le toit du monde, Peter Elliott et le dragon*, et *Le trou noir* (pour lequel il reçut une nomination à l'Oscar). Il participa enfin aux nombreux films réalisés pour le Centre EPCOT en Floride.

STAR WARS 3 : UN TRIOMPHE !

Sorti le mois dernier aux U.S.A., *Le retour du Jedi* y a pulvérisé tous les records de recette. En effet, à la fin de la 1re semaine d'exploitation, le film a remporté $ 45 311 004, remboursant à la fois ses coûts de production ($ 33 000 000) et détrônant (de $ 20 000 000 supplémentaires !) le film n° 1 du box-office jusqu'alors : *E.T.*, de Spielberg. Un succès qui n'ira qu'en s'accentuant, le film étant, selon les premiers échos, encore supérieur à *L'empire contre-attaque*, et comportant, notamment, une cohorte de monstres ahurissants (voir dans ce numéro). Deux autres productions de science-fiction obtiennent également d'excellents scores actuellement Outre-Atlantique : *Spacehunter : Adventures in the Forbidden Zone* et l'excellent *Blue Thunder (Tonnerre de feu)* de John Badham, un film coup-de-poing, au rythme trépidant, merveilleusement interprété par Roy Scheider (opposé à un Malcolm McDowell plus diabolique que jamais !), et que nous pourrons voir mi-août sur nos écrans...

MOTS CROISES N° 10



HORIZONTALEMENT :

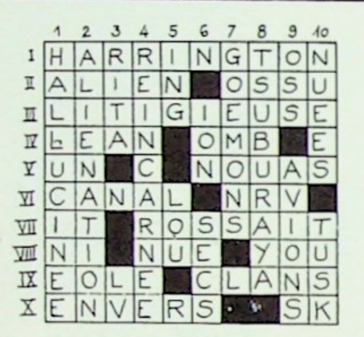
I. L'« AS » du fantastique, c'est lui...
II. Pour Roger Spottiswoode, un monstre peut s'y trouver. Interprété par Franco Nero, dans *La Bible*, de John Huston.
III. Spielberg en a deux. Caractéristique chez le Cat du Cheshire, dans *Alice aux pays des merveilles*.
IV. Effet comique. Hyde en est son incarnation. Cœur de loup.
V. Lettres d'outre-tombe. Elle est Minerve, dans le *Testament d'Orphée* (initiales). Cour en désordre.
VI. En nage. Toujours liées dans *Frankenstein*.
VII. Une arme pour le comte Zaroff. Interjection poussée par l'héroïne de *Massacre à la tronçonneuse* à la fin du film. *Une guillotine pour deux*, fut la dernière musique qu'il composa (initiales).
VIII. Tue n'importe comment. Réalisateur d'*Une messe pour Dracula* (initiales). En léthargie.
IX. Affaibli. Interdite dans *Stalker*.
X. Peuvent conduire au *Cabinet du Docteur Caligari*.

VERTICALEMENT :

1. Présent dans *King Kong* (1933), bien que son nom ne figure pas au générique.
2. Ricou Browning fut l'un des artisans de son succès.
3. Interprète du rôle de Münchhausen, dans *Les aventures fantastiques du Baron Münchhausen* (initiales). Pas tout à fait d'actualité.
4. Fleur. Aux extrémités de *Condorman*. Romancier, créateur de Fu Manchu (initiales).
5. Très utilisée dans *Un million d'années avant Jésus-Christ* et dans *La guerre du feu*.
6. Elle est Aphrodite dans *Le choc des Titans* (initiales). Précède les coutumes.
7. Son véritable nom est William Henry Pratt. Moitié de zéro.
8. Ceinture exotique. Prénom de l'interprète du rôle du professeur Echo, dans *Le club des trois* (1925).
9. Avec cruauté, en parlant de la *Féline*, par exemple.
10. Professions de Jonathan Haze et de Mel Welles, dans *La petite boutique des horreurs*.

par Jean-Claude Romer

SOLUTION N° 9



PETITES ANNONCES

Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité aux abonnés.

RECHERCHE tous documents concernant « Mad Max » 1 et 2. Sylvie Geoffre, 8, place du Jeu de Paume, 91740 Chalou-Moulineux.

RECHERCHE les affichettes de « La nuit des morts vivants » et « Massacre à la tronçonneuse ». Pascal Faludi, « Orgivault », 35230 Noyal-sur-Seiche.

RECHERCHE photos de Basil Rathbone. Frédéric Abbat, Nilly/Courlaoux, 395770 Lons-le-Saunier.

RECHERCHE documentation sur « Mad Max » 1 et 2 et sur « La guerre des étoiles » 1 et 2 (trucages), ainsi que des photos de Barbara Carrera. Laurent Garcia, 13, rue du Professeur Henri, Groupe les Ajoncs, 13009 Marseille.

VENDS divers livres et revues de cinéma. Liste sur demande. B. Molitte, 20, place du Marché, 58120 Château-Chinon.

ACHETE « Univers » n° 2 et anciens numéros de « L'avant-scène ». Faire offre à Hervé Pasquereau, 13, allée de la Motte, 85500 Les Herbiers.

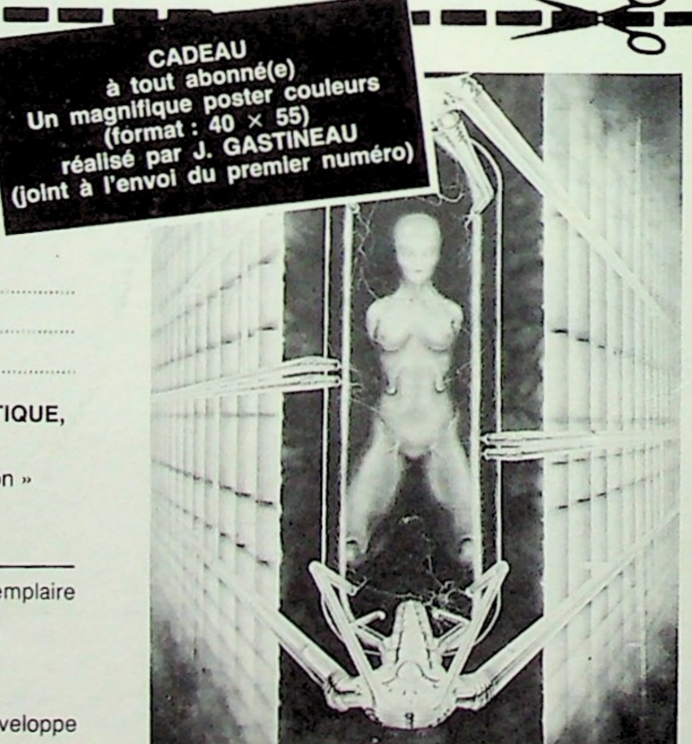
ACHETE tous documents (affichettes, photos, reportages...) sur « Frayeurs », « Zombie », « L'Enfer des Zombies », « Alien », « Hurlement » et « Evil Dead ». Christophe Ponti, 18, rue des Patis, 95520 Osny.

CHAQUE mardi, sur Radio Service Rueil-Malmaison, 92,5 MHZ, en FM, (région parisienne), Stan et Pascal consacrent une émission sur les films toutes catégories (S8, 16 mm, 35 mm, etc.) amateurs ou professionnels, traitant de l'épouvante, du fantastique, et de la SF, que vous avez réalisés. Ensemble, en direct sur l'antenne, nous parlerons des conditions de tournage, des effets spéciaux utilisés, etc., mais aussi, nous nous chargerons de la promotion de vos réalisations, et les diffuserons au public. Si vous voulez enfin faire connaître vos œuvres, envoyez-nous vos propositions, dans le but de réaliser une interview radiophonique. Pour tous renseignements : Stan Orand, 4, bd Hérold, 92000 Nanterre - Tél. : 725.26.10. Radio : 749.19.99 (mardis, 19-21 h).

BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser avec le règlement correspondant à :
MEDIA PRESSE EDITION
92, Champs-Elysées, 75008 PARIS - Tél. : 562.03.95

CADEAU
à tout abonné(e)
Un magnifique poster couleurs
(format : 40 × 55)
réalisé par J. GASTINEAU
(joint à l'envoi du premier numéro)



Nom de l'abonné(e) : ....

Adresse : ....

....

Code Postal .... *Ville* ....

Je souscris ce jour un abonnement à **L'ECRAN FANTASTIQUE,** à compter du prochain numéro.

Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Media Presse Edition »

Abonnement : France Métropolitaine : 11 n^{os} : 170 F
Europe : 195 F. Autres pays (par avion) : nous consulter

Anciens numéros : N° 1 à 21 (N°s 2 et 4 épuisés) : 17 F l'exemplaire
N° 22 et suivants : 20 F l'exemplaire.
Frais de port France : 1,60 F par exemplaire
Europe : 3,30 F par exemplaire.
Autres pays (par avion) : nous consulter.

Pour toute demande de renseignements, joindre une enveloppe timbrée.

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. - Composition : Compo 60 - Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 3e trimestre 1983.

NOVEMBRE 1983
13e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris
du Film Fantastique et de Science-Fiction,
organisé sous le haut patronage
du Secrétariat d'Etat à la Culture,
du centre National de la Cinématographie,
du Ministère des Affaires Etrangères
et de la Ville de Paris
sera organisé, pour sa treizième année consécutive,
à Paris, au GRAND REX (2 800 places),
du 17 au 27 novembre 1983.

Le Festival présentera
des longs métrages inédits en compétition,
des avants-premières mondiales
en présence des réalisateurs,
des sections courts-métrages de différents pays,
dans les catégories Epouvante,
Science-Fiction, Merveilleux.

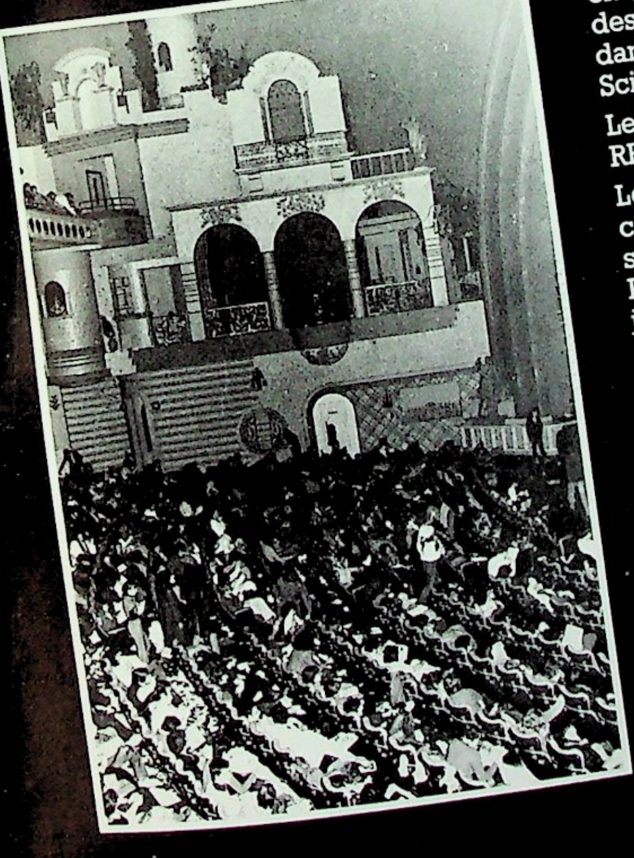
Les projections se dérouleront dans la grande salle du REX de 14 h à 24 h tous les jours

Les spectateurs intéressés par les abonnements complets au Festival pourront s'inscrire dès le mois de septembre.

Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

13e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE
ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi. 92200 Neuilly-France
(tél. : 624.04.71 — télex : 220.064 Etrave).




Sortie Nationale le 10 Août
Si le plus puissant ordinateur au monde peut contrôler Superman...
chacun de nous est menacé!
SUPERMAN III
ALEXANDER SALKIND présente
CHRISTOPHER REEVE • RICHARD PRYOR
dans "SUPERMAN III"
JACKIE COOPER • MARC McCLURE • ANNETTE O'TOOLE • ANNIE ROSS
PAMELA STEPHENSON • ROBERT VAUGHN et MARGOT KIDDER dans le rôle de Lois Lane
Musique de KEN THORNE
Chansons originales composées par GIORGIO MORODER
Scénario de DAVID et LESLIE NEWMAN
Producteur exécutif ILYA SALKIND
Produit par PIERRE SPENGLER
Réalisé par RICHARD LESTER
Une production ALEXANDER et ILYA SALKIND
Distribué par WARNER-COLUMBIA FILM
PANAVISION
DOLBY STEREO
Livre paru aux éditions
BANDE ORIGINALE SUR DISQUE
WEA
WARNER BROS
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY